

د. ثائر زين الدين

في دروب السرد

"دراسات تطبيقية في القصة والرواية"





مكتبة مؤمن قريش

لو وضع إيمان أليس طالب في كفة ميزان وإيمان هذا الخلق
في الكفة الأخرى لرجح إيمانه.
(إمام الصادق (ع))

moamenquraish.blogspot.com

في دُوبالْسَرْد

د. نادر زين الدين

في دروب السرد

"دراسات تطبيقية في القصة والرواية"



2011

- في دروب السرد - دراسات تطبيقية في القصة والرواية
- تأليف : د. نائز زين الدين
- الطبعة الأولى: 2011
- عدد النسخ: 1000 نسخة
- جميع الحقوق محفوظة
- مصمم الغلاف: الفنان حكمت نعيم
- الإخراج الفني: مناف نقاع



دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا - السويداء - جمع سابق ط2
تليفاكس: 00963 16 211946 جوال: 00963 932530162
Email: linda962@maktoob.com
الإشراف العام : ليندا عبد الباقي

Copy Right © Linda Publishing

لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه بأية وسيلة من الوسائل إلا بإذن خاص
ومسبق من الناشر.

in transmitted or reproduced be may publication this of part reserved. No rights All
and storage information any recording, or means, including any by or from any
publisher. the from writing in permission system, without retrieval



للمراسلات والنشر والتوزيع

التوزيع في العالم العربي:
النابا - للدراسات والنشر والتوزيع
سورية - دمشق ص. ب : 2322
هاتف 56399560 - فاكس 5630559 (11 963 +)
جوال 944 624 693 (963 +)
البريد الإلكتروني: safi_nayaa@hotmail.com

مقدمة

يضمُّ هذا الكتاب بينَ دفتَيْهِ ثمانِي دراساتٍ، يربطُ بينها خيطٌ شفيفٌ هو فن السردِّ، وستبدو الدراساتُ المذكورة بصورةً عامة متابعَةً فنيَّةً نقديَّةً لرواياتٍ ومجموعات قصصية صدرت في سوريا (ما عدا واحدة) بين عامي 1997 و2009 وقد نُشرت الدراسات جميعها بين العامين المذكورين في الدوريات الأدبية السورية ومنها "الموقف الأدبي - الأسبوع الأدبي - المعرفة - الثورة وملحقاتها الثقافي - النور" وقد غلب عليها - كما سيرى القارئ - الجانب التطبيقي، إذ ابتعدتُ قدر الإمكان عن التنظير، إلا حينَ كانت تدعو الضرورة إلى تقديم فرشٍ نظريٍ لمسألةٍ ما، أو التعريف بمصطلحٍ يتمُّ استخدامه، وقد دفعني إلى جمع هذه الدراسات طلبُ شخصي من الناشر لاقى لِيَّ استحساناً لأسباب عديدة منها أن بعض هذه الدراسات جاءت لحظة نشره بمثابة اكتشافٍ لهذه الموهبة الأدبية أو تلك يوم كانت المجموعة أو الرواية المدروسة هي الأولى لصاحبها، وكانت الكتابة عنها مغامرة محفوفة بالمخاطر، أما اليوم

فقد أثبت من أشير إليهم أنهم مبدعون حقيقيون من خلال
منابرتهم على العمل، وبناء الذات وعدم الاكتفاء بالموهبة وحدها،
فقد قرأنا لهم فيما بعد مجموعات قصصية وروايات ناجحة
رسخت حضورهم وثبتت أسماءهم في السجل الذهبي لهذين
الفنين الصعبين. ومن الأسباب أيضاً أن بعض هذه الدراسات
يطرح موضوعات إشكالية خلافية؛ أطمع في أن تثير ردود أفعال قد
تسهم في إغناء الساحة الأدبية.

لن أطيل في تقديمي لهذا الكتاب الصغير، وسأكتفي بتمني
المتعة وبعض الفائدة لمن سيغامر بقراءته.

السويداء 8 / 9 / 2010

د. نائر زين الدين

الشخصية ونجاح العمل الروائي

ما كنتُ أفرغُ من قراءةِ روايةٍ ما، وأضعها جانباً، مُختلساً النظرَ أكثرَ من مَرَّةٍ إليها، وهي تستلقي على طاولة القراءة، أو على الفراشِ إلى جوارِي؛ إلا وكنتُ أشردُ طويلاً في أسبابِ نجاحها وتميُّزها، أو عاديَّتها. أشردُ فيما جعلني أحبُّها كثيراً أو قليلاً، أو فيما جعلني حيادياً تجاهها، وكنت انتبه فيما بعد إلى أنني خلال ذلك قد استدعيتُ معارفي النقديَّة المختلفة، التي راكمتها سواء بقراءة النصوص النقديَّة، أو بقراءة الأعمال الروائيَّة المختلفة: من الرواية الواقعيَّة إلى السيرية إلى التاريخيَّة إلى البوليسيَّة أو رواية المغامرات وحتى الرواية العلميَّة وسواها. وكنت أكتشف أنَّ الرواية التي جعلتني أحبُّها قد فعلت ذلك - كما هو الأمر مع كثيرين غيري من قراء الرواية - بسبب امتلاكها أسلوباً جيِّداً يتضمَّن فيما يتضمَّن: تقانات كتابة عاليَّة، وطرائق تعبير خاصَّة، ورؤيَّة للعالم لها الكثير من الخصوصيَّة، تتبدى على الأغلب من خلال طرح فهمٍ مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة، مع أنَّ المحتويات

أو المضامين التي تطرحها الأعمال الروائية قد لا تتباين كثيراً في العموم (القضايا الوجودية الكبرى: مسائل الولادة والموت والحب - القمع السياسي - القمع الاجتماعي - التعصب الديني، العلاقة مع الآخر، الاغتراب - المرأة... إلخ)،

وكنت أنتبه أن العامل الحاسم بالإضافة إلى ما سبق، العامل الذي يجعل من تلك الرواية رفيقاً درب في لحظات كثيرة من حياتي، هو تلك الشخصيات، التي استطاع الروائيون خلقها، فرسخت في ذهني ووجداني، كما فعلت مع غيري، وها هي ذي تبرز فجأة في لحظات مختلفة من حياتي، وتجعلني أتعامل معها كنماذج أتمثل فكرها أو تصرفاتها، أو أقتدي بها، أو أستمتع بسلوكها المتوقع فيما لو وضعت في موقعي، أو أتجنب ردود أفعالها وتصرفاتها في هذا الموقف أو ذاك...

ولثل هذه الأمور تكونت لدي قناعة شبه راسخة تتمثل؛ في أن سر نجاح أي عمل روائي هو قدرته على بناء شخصيات روائية بغض النظر عن نوع هذا العمل الروائي، وعن أشكال السرد التي ينهض عليها؛ سواء كان سرداً محكماً أو سرداً متقطعاً أو مرسل¹ أو مشتركاً يمزج بين المتقطع والمرسل وسواء كان العمل يحافظ على "عمودية السرد" أو يسعى إلى تكسيها.

1 - راجع بحث دسعيد يقطين: "أساليب السرد الروائي العربي - مقال في التركيب" الرواية العربية تمكنت السرد، الجزء الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009 ص 138 - 151).

وهنا أكاد أسمع أصوات بعض المعنيين بفن السرد يعارضون ما أقول، ويتساءلون: كيف تستطيع الروايات التي تكسر "عمود السرد" سواء من خلال "السرد المتقطع"؛ القائم على التخلي عن التسلسل الخطي لحكاية الرواية، وغياب مفهوم الأسباب والنتائج، وتداخل الأحداث والوقوعات وتشعبها وتعدد مساراتها،

أو من خلال "السرد المُرسَل" بحيث تغيبُ الحكاية المحورية تماماً؛ بل تنتفي "قصة" الرواية، وتتكسر خطية الزمن وتطوّره وفق المنطق المعروف، كيف إذاً تستطيع - إن كانت ترغب بذلك أصلاً - روايات تقوم على هذين النمطين من السرد أن تخلق شخصيات روائية تخلدُ في ذاكرة القارئ مثل: "أنا كريننا" لتولستوي، و"مدام بوفاري" لفلوبير، و"زوربا" لكازنتزاكي؛ وقبل هذه وتلك؛ شخصيات مثل: "راسكولنيكوف" في الجريمة والعقاب، و"سميردياكوف، وإيفان، وأليوشا، ودمتري" في رواية "الأخوة كارامازوف" لدوستوفسكي، و"جان فلجان وروزيت وجافير" في "البؤساء وكازيمودو، وإزميرالدا" في "نوتردام باريس" لفكتور هوجو وغيرها الكثير...

الحقيقة أن هذا التساؤل يفتح باباً واسعاً على تاريخ هذا المكوّن الرئيس من مكوّنات السرد وعلى تطوّره وتبدّله في علاقةٍ جدليّة مع الواقع نفسه والتاريخ وتبدّلاتهما وتغيّراتهما.

ولأنني لا أريدُ أن أخوض في هذا البحر الواسع الذي يحتاجُ إلى بحثٍ متأنٍ وطويل أكتفي بالقول إن طريقة تعامل الرواية

الحديثة المبنية على أحد نمطي السرد المذكورين مع الشخصية أو الفاعل (كما يروق للبعض أن يسميها) تختلف تماماً عن طريقة تعامل الرواية الكلاسيكية المحكمة البناء، الغربية منها (القرن التاسع عشر وماتلاه) أو العربية فيما بعد؛ ففي حين " كانت الشخصية جزءاً من البنية المركزية للحبكة، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية، التي تتطلب أن، يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية، وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدراً أساسياً للإلهام الروائي... أصبحت الشخصيات الرئيسية في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي، وعلى مستوى الرؤية على السواء. ولم يعد للنص بطل بل أي مفهوم من المفاهيم، وإنما أصبحت فيه شبكة من العلاقات المعقدة، التي تجعل لكل شخصية القدر نفسه من الأهمية " ¹ وفي حين كانت الشخصية تتصف بالانساق " وفي كثير من الأحيان بالنمطية لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجي..... " ² رأيناها في الرواية الحديثة " تفقد الثبات وتلك النمطية في عالم لم يعد الإنسان قادراً فيه على السيطرة على الواقع الخارجي، وعجزاً عن فهم إشكالياته المعقدة، وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة في التفرد والإشكاليات بعد أن طرحت من أفقها

1 - دصبري حافظ، متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، المصدر السابق، ص 192

2 - د صبري حافظ نفسه، ص 191 - 192

أي مزاعم في تمثيل أي شيء عداها. بل إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسمت هي الأخرى بقدر كبير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحةً للتناقضات، التي لا تبحث عن حلٍ بقدر ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثانوية " ¹

وكما لا بد من الإشارة إلى أن نخبة من ممثلي اتجاهٍ مهم في الرواية الأوروبية، أعني رواد الرواية الجديدة، الذين بدؤوا في الخمسينيات في فرنسا: آلان روب غرييه، كلود سيمون، مارغريت دوراس، نتالي ساروت، روبر بلنجه عمدوا بطريقةٍ أو بأخرى إلى تحطيم الشخصية الروائية وعابوا على سابقهم أن تكون شخصياتهم واضحة المعالم؛ ذات أفعال معروفة من قبل، وأكدوا على ضرورة طرح التساؤلات المتواصلة حول وجود شخصيات إشكالية لها جوانب لا يمكن سبرها أو السيطرة عليها، ومع كل ذلك فحين يسأل آلان روب غرييه عن رأيه في مقولة النقاد أنه شخصياً عمد إلى تحطيم الشخصية في رواياته يقول:

" صحيح أنني حطمت الشخصية في رواياتي، لكن تأثيراتها ظلت حاضرة؛ في " المتلصص " أو " الغيرة " تبدو الشخصيات غائبة، لكن في الحقيقة، حضورها وتأثيرها قويان جداً. وأعتقد أنه من الضروري التفريق بين نوعين من الشخصية: نوع ينتمي إلى الواقعية، بكل معناها المألوف، ونوع آخر ينتمي إلى ما أسميه الواقع؛ أي إلى شيء لا يمكن تفسيره، وتفاصيل لا نعرف أسباب وجودها، لكن برغم ذلك موجودة " ²

1 - د صبري حافظ نفسه، ص 191 - 192

2 - آلان روب غرييه، الجن والمناهة، حوارات - شاعر نوري، دار النايلة، 2009.

ويتابع غريبه حديثه عن روايته "جن": "أعتقد بأن (جن) رواية فانتازية لا يمكن شرحها، ربما شخصياتها آتية من المريخ، عسيرة الفهم. لكنها بالنسبة لي حقيقة؛ الطفل الصغير الذي يجري، ويخرج من البيت يتلاشى في عين الماء الأحمر، أراه بالفعل. لا يمكن أن تقول إن ذلك غير حقيقي، إنني أراه، وهو موجود وجوداً سرمدياً. إذن ثمة تأثير للشخصية، وتأثير للواقع. لا توجد واقعية بقدر ما يوجد تأثير للواقع، كما أنه ليس هناك شخصيات بل تأثير للشخصيات. هذه الشخصيات منقطعة باستمرار، تتضاعف، ويحدث لها تفاصيل حياتية عديدة، أما الشخصية بالمعنى التقليدي، التي صارتُ ضدها فإنها تتميز بانسجامها مع نفسها، وهي محدودة وواضحة المعالم" ¹

ومع كل ما سبق ذكره، ومع كل قناعاتنا أن شخصية روائية كشخصية "دون كيخوت" لسرفانتس تختلف في العمق عن شخصية "المسخ" لكافكا في تقانات البناء والتشخيص، وفي طريقة رؤيا العالم، عند كل من بانبي النصين، تماماً مثلما تختلف شخصيات مثل: الأمير ميشكين في "الأبله" لدوستوفسكي، ونيكليودوف في "البعث" لتولستوي و"تاييس" في رواية "تاييس" لأناتول فرانس عن شخصيات مثل: بيدرو بارامو في رواية "خوان رولفو" التي تحمل الاسم نفسه، والكلونيل

1 - نفسه، ص.8، صدرت هذه الرواية عن وزارة الثقافة 2010، ترجمة د ريم الأطرش، بعنوان "دجين - الجنية".

بوينديا في " مئة عام من العزلة " لماركيز و " دون جوزيه " في " كل
الأسماء " عند جوزيه ساراماغو، مثلما تختلف أيضاً شخصية " أحمد
عبد الجواد " عند نجيب محفوظ عن " سعيد مصطفى " عند الطيب
صالح، و " مهدي جواد وآسيا الخضر " في " وليمة لأعشاب البحر "
عند حيدر حيدر و " دريد اللورقي " في " دلعون " عند نبيل
سليمان وما إلى ذلك...

إذاً مع كل قناعتنا بالاختلاف الشديد بين هذه الشخصيات
الروائية، بل بين الروايات نفسها التي أبدعت تلك الشخصيات
وأطلقتها في فضاءنا الإنساني، ومشارب أصحابها وانتماءاتهم إلى
تيارات واتجاهات ومدارس أدبية مختلفة؛ فإن ما يبدو لي هو أن سرّ
نجاح هذه الرواية أو تلك، أو على الأقل سرّ تعلقنا بهذه الرواية
وحبنا لها دون سواها إنما يكمن قبل كل شيء في قدرتها على خلق
شخصيات فاتنة، شخصيات مقنعة، قادرة على إيهامك أنك رأيتها
على موقف البصات، أو في، كافتيريا ما، أو في صالة محاضرات أو
تحت جسر مدينتك تفتش أكياساً من الخيش أو بين أيدي رجال
الشرطة.. شخصيات لو بُعثت من لحم ودم في زمنها المخلّد لما كانت
ستختلف إطلاقاً عما هي عليه في النص الروائي. أقول هذا
الكلام وأنا على يقين تام أن خلق شخصية في عمل روائي أمر
لا يمكن تعلّمه ولا يمكن تزييفه يقول الناقد جيمس هيلتون في
هذا السياق: "يستطيع أي إنسان بالطبع أن يبني دمية بمجموعة من
الصفات الملصقة بها مثل بطاقات تعريف الأمتعة. لقد نجح بعض

الكتاب بشكلٍ جيّد في إقناع عمّة الناس أن هذا هو السبيل لإيجاد الشخصية القصصية... إن إبداع الحقيقي يجب أن يكون له تدفئة مركزية - إذا جاز التعبير - وإضاءة خارجية. فعندما يقدم السير ولتر سكوت أياً من شخصياته في رواياته يبدأ عادةً بشعر الرأس وينتهي بأعقاب القدمين حيث يسرد قائمة كاملة بالملابس والملاح من الأعلى إلى الأسفل. والنتيجة أنك تشعر أنّه بالإمكان أن تتعرّف إلى هذا الشخص لو قابلته مرتدياً الثياب نفسها. ولكن عندما يقدم لك دوستوفسكي أو ديكنز أو ميلر أو ماركيز شخصية قصصية تشعر أنك تعرفها وعينك مُغمضتان.

هذا هو الفرق بين القول " له عينان سماويتان وشعر أسود ينزلُ قليلاً على كتفيه ويرتدي بدلة بالية من الصوف الخشن " وبين ماكتبه مورلي في إحدى رواياته: " كل شيءٍ يتعلق به كان متوسطاً ما عدا عينيه فكانتا هلائتين " ¹.

ثمّ يعقب هيلتون حول وصف مورلي الأخير قائلاً: " أرجو ألا تتخذ من هذه الجملة نموذجاً. إنها فقط مثال على قولنا كيف يستطيع الكاتب الجيّد أن يفتح لك زهرة من المعاني بدلاً من أن يملأ لك غابة كاملة، أملاً أن تحصل على الكمية نفسها من الرضا والمتعة والإرشاد " ².

1 - جيمس هيلتون، نحو شخصية قصصية عجيبة، ترجمة صفه عز الدين، صحيفة تشرين،

نيسان 2003

2 - نفسه ص 9

والحقيقة أن ما شجعتني على تقديم هذا الرأي هو أمور كثيرة، منها تجربتي الشخصية في قراءة الرواية ومتابعتي لكثير من قرائها وحديثهم عما يقرؤون، وتعلقهم - كما أسلفت - بهذه الشخصية أو تلك، وقراءتي المتأخرة لرأيين قديمين جديرين بالتوقف عندهما لأرنولد بينيت وفرجينيا وولف.

تبدأ فرجينيا وولف حديثاً لها ذات يوم مُعبرةً - على ما يبدو - عن سبب دخولها عالم الكتابة الروائية فتقول: " يبدو لي أنه من الممكن (...) أن أكون الشخص الوحيد في هذه الغرفة، الذي ارتكب حماقة الكتابة مُحاولاً أن يكتب رواية أو مخففاً في ذلك. وعندما أسأل نفسي، كما جعلتني دعوتكم لي للكلام عن القصّة الحديثة أفعّل؛ أي شيطان همس في أذني وقادني إلى مصيري، فإن شبحاً صغيراً يبرز أمامي، هو شبح رجل أو امرأة، ويبادرني قائلاً:

اسمي براون، أمسكي بي إذا استطعت" ¹ وتتابع في الفكرة نفسها معمةً هذه المرة: "إن معظم كتّاب القصّة يعانون التجربة نفسها. إن شخصاً يُدعى براون أو سميث أو جونز ينتصب أمامهم، ثم يخاطبهم قائلاً بلهجة أكثر ما تكون سحراً وإغراء: " هيا أمسكوا بي إذا استطعتم ". وهكذا كالساعي وراء سراب

1 - انظر: مقال فرجينيا وولف: السيد بينيت والسيدة براون. من كتاب: النقد - أسس النقد الأدبي الحديث، 1-3، مارك شور، 39- جوزفين مايلز، جوردان ماكنزي -، ترجمة: هيفله هاشم، مراجعة: دلجاح العطار، وزارة الثقافة، 2006، ص 153.

يتخبّطون من مجلّد إلى آخر، بلّالين أفضل سني عمرهم في هذا السعي، ولا يأخذون في أغلب الأحيان إلا أجراً ضئيلاً لقاء أتعابهم، والقليل منهم من يمكّ بهذا الطيف، أمّا الكثير فيقنع بالحصول على قطعة من ثوبه أو خصلة من شعره " وتتابع فرجينيا وولف أن اعتقادها بأن الرجال والنساء إنّما يكتبون النصوص الروائية تحت سطوة الإغراء بخلق شخصيّة فرضت نفسها عليهم قد أجازةً أرنولد بينيت الذي تقتبس منه قوله:

" إن أساس القصة الجيّلة هو إبداع شخصيّة ليسَ غير، والأسلوبُ له وزنه، وكذلك الحبكة في الرواية وأصالة النظرة، إلا أن كل هذه الأمور لا تُعادل قيمة وجود شخصيات مقنعه في الرواية. فإذا كانت الشخصيات حقيقيّة فسيكون للرواية فرصة نجاح، وإلا كان مصيرها النسيان " ¹ وانطلاقاً من رأيه هذا يصل أرنولد بينيت إلى نتيجة يقولُ فيها: " ليسَ لدينا في الوقت الحاضر شبّان يكتبون قصّة من الطراز الأوّل، والسبب في ذلك أنهم عاجزونَ عن خلق شخصيات صحيحة حقيقيّة مقنعة " ² وتتفق فرجينيا وولف وأرنولد بينيت - قبل وقتنا هذا بحوالي سبعين سنة أو أكثر قليلاً - أن الرواية لا تعيش إلا إذا كان أشخاصها حقيقيين، وإلا كان مصيرها الفناء، ولكنهما يختلفان - مثلما سنفعل الآن - على مفهوم حقيقيّة الشخصيات؛ ففي حين يرى

1 - نفسه، ص 154.

2 - نفسه، ص 154.

بينت مثلاً شخصية الدكتور واطسن في شرلوك هولمز شخصية حقيقية، تراها وولف " كيساً محشواً بالقش، أو مجرد دمية أو شكلاً مضحكاً"¹ وتعلّل ذلك بقولها: " ليس هناك من شيء يختلف عليه الناس أكثر من حقيقة الشخصيات، وبخاصة في الكتب المعاصرة"²، لكنها فيما بعد تثوب إلى رأيه نفسه، مع محاولة لتفسير معنى أن تكون الشخصية حقيقية فتقول: " هذا وإذا فكرت بالروايات التي تراها عظيمة: كالحرب والسلام، والغرور، وترسترام شانلي، ومدام بوفاري، والكبرياء والتحمل، وعملة كاستر بريدج، وفيليت، إذا فكرت بهذه الكتب فأول ما يخطر ببالك شخصية بدت لك حقيقية (ولا أقصد بذلك مجرد مشابهة مع الحيلة) لدرجة أنها حائزة على مقدرة تجعلك لا تفكر بها فحسب، بل تفكر في أمور عذيلة من خلالها كالدين والحب والحرب والسلام والحيلة الأسرية، ثم الحفلات الراقصة في بلدان المقاطعات وغروب الشمس وطلوع القمر وخلود الروح، ويبدو لي أن رواية الحرب والسلام لا تغفل عن موضوع واحد من تجارب الإنسان وفي كل هذه الروايات استطاع هؤلاء الكتّاب العظام أن يجعلونا نرى من خلال بعض الشخصيات ما يودّون أن نراه، ولولا ذلك لما كانوا كتّاب قصة، بل شعراء ومؤرّخين ومؤلفي كرايس"³.

1 - نفسه، ص 161.

2 - نفسه، ص 161.

3 - نفسه، ص 162.

ومهما تكن الصفة الأنسب، التي يمكن أن نطلقها على الشخصيات الناجحة في العمل الروائي سواء قلنا: حقيقية، أو حيّة، أو واقعيّة، أو هربنا من هذه الصفات الملتبسة كلها وقلنا: الموجودة في العمل الروائي وجوداً كافياً قادراً على منح اللعبة الفنيّة قوة الإقناع، أو قادراً على الإيهام الشديد بوجود هذه الشخصيات؛ فإن قدرة الروائي على خلق شخصياته تلك وبنائها تبقى الشرط الأساس لإبداع رواية تكتب لها الحيلة والديمومة.

رواية الستينيات وسطوة التاريخ

"أبوصابر" نموذجا

بعد ولادة السيد المسيح بألف وخمسمئة عام تقريبا بدأت مرحلة ولادة الرواية، وشهد القرن العشرون نشرَ رواياتٍ وكتاباتٍ مختلفةٍ عن الرواية، أكثرَ مما شهدتْ العصور الأخرى مجتمعةً، وشهدَ جهوداً نقدية مهمة لوضع نظرية نقدية لهذا الجنس الأدبي.

الرواية كما يتفق معظم من نظروا لها: عملٌ سرديٌّ ثريٌّ تخيليٌّ، ذو طولٍ محددٍ " ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريطٍ محكيٍ يعالج أحداثاً خياليةً في زمانٍ معين، وحيزٍ معين، تنهض بتمثيله شخصياتٌ " ¹ يخلقها المؤلف، ويرسمُ ملامحها بطرق تجعل القارئ مشدوداً إليها.

الروائي كما يقول ميشيل بيتور: " يقدم لنا أحداثاً تشبه أحداث حياتنا اليومية، ويحاول أن يضفي عليها مظهر الواقع بقدر

1 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة الكويت - كانون 1 1998، ص56.

ما يستطيع، مما يصلُ به إلى درجة الخداع كما يقول دانيال ديفو، لكن ما يرويه الروائي لا يمكن التحقق من صحته، وبالتالي فإن ما يقوله يتخذُ مظهرَ الحقيقة فقط ¹ ويؤكد بيتور أنه " بينما تعتمدُ الحكايةُ الحقيقةَ دائماً على وقائعَ خارجيّةٍ واضحةٍ، فإن الروايةَ تخلقُ الأحداثَ التي ترويها لنا ولا يمكن أن نطبّقَ عليها الوقائعَ الخارجيّةَ الفعليةَ، ولذا فالروايةُ هي أفضلُ الأجناسِ الأدبيّةِ لدراسةِ كيفيةِ تحوّلِ الواقعِ إلى خيالٍ، وهي تعتبرُ بحقٍ مختبرَ السردِ الروائي للأحداثِ " ²

وانطلاقاً من وجهةِ النظرِ هذه يؤكدُ هذا الروائي والناقدُ " أننا لو عثرنا على رسالةٍ أرسلها شخصٌ لآخرٍ يخبره فيها أنه يعرفُ (الأب جوريو) معرفةً جيئةً، وأنه لا يشبهُ على الإطلاق تلكَ الشخصيةَ التي وضعها (بلزاك) في روايته وأن هناك أخطاءً فادحةً في الصفحاتِ كذا وكذا، فإن ذلك لا يشكّلُ أهميّةً بالنسبةِ لنا، فالأب جوريو هو ماوصفهُ لنا بلزاك، وكلُّ ما يمكننا قوله عنه لا يتعلّى ذلك الوصفُ، لكن قد نرى أنّ بلزاك أخطأ في حكمه على الشخصيةَ التي ابتدعها أو نزعم أن الشخصيةَ قد أفلتت منه ونبرّر ذلك بالرجوع فقط إلى النصِّ الذي وردَ في الرواية، وليس لأيِّ شاهدٍ آخرٍ خارجِ العملِ نفسه " ³

1 - مالكوم برادبري، الرواية اليوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة أحمد عمر شامين 1996، ص 43.

2 - نفسه، ص 44.

3 - نفسه، ص 44.

قلّمتُ هذا الموقفَ الفنّي والفكريّ لأحدِ أعلام الروايةِ الجديدة، لأضعَ إلى جواره موقفاً مُخالفاً تماماً تمثلهُ روايةُ "أبو صابر... الشائر المنسيّ مرتين"، ومجموعةٌ كبيرةٌ من الرواياتِ العربيّةِ التي صدرتْ حتى منتصفِ ستينياتِ القرنِ العشرين.

لسلامة عبيد رواية يتيمة عنوانها "أبو صابر- الشائر المنسي مرتين" كتبت وفاءً لشخصية حقيقية معروفة، شخصية الشائر "حمد ذياب" وهي شخصية ألهمت سعيد حورانية أيضاً فكتب قصة قصيرة اسمها "حمد ذياب". لقد أراد سلامة لروايته هذه أن تكون وثيقة تاريخية صادقة، تعطي الرجل الذي نسيه الوطن شيئاً بسيطاً من حقه، وقد دلت مقدمة الرواية، على تقيّد حربي، بسيرة حيلة "حمد ذياب" حين كتب سلامة: "لو كنت قاصاً لأبدعت له نهاية غير تلك النهاية، ولكنني كتبت هنا ما سمعت وما رأيت... إلخ"¹

وقد ظننت في البداية أن تلك المقدمة ماهي إلا وسيلة فنية لتعميق لعبة الإيهام التي يلعبها الروائيون؛ لكنني وكلما تقلّمت في النص كنت أجزم أن سلامة عبيد قيّد روحه الروائية بقيود التاريخ أكثر مما يلزم، وحدّ من انطلاق خياله بقسوة، ليبقى أميناً لحمد ذياب وللأسماء الواقعية الغزيرة التي ضمّها النص، والأمر هنا لا يخص سلامة عبيد وحده، فالنقل والقراء المشابرون يعلمون أن النص الروائي العربي الواقعي عموماً، حتى بداية ومنتصف الستينيات ظل يفضل النص الدنيوي أو المرجع التاريخي وظلّ

1 - سلامة عبيد- أبو صابر... الشائر المنسي مرتين، وزارة الثقافة، دمشق 1971/ص3.

الروائيون العرب مطمئنين إلى أن المثل الأعلى في الكتابة الروائية هو التشخيص الأمين للواقع، وأنه الخطاب المثالي الحقائقى، الذي يجسد الكمال، الذي ينزع إليه كل خطاب، فالواقعيات العربية المختلفة، كما فهمها روائيو مرحلة ما قبل الستينيات، تشترك جميعاً في أنها تكتب التاريخ، وتشخص الواقع، رغم اختلافها في مستوى الرؤية الاجتماعية¹.

كتبت رواية "أبو صابر" في مطلع الستينيات على ما يبدو، وفازت في بداية عام 1966م بالجائزة الثانية في مسابقة الرواية التي أقامها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، لكن طباعتها تأخرت حتى عام 1971م، وقد أكد الناقد دسمر روجي الفيصل أنها كانت تستحق الجائزة الأولى، وعجب لحصول رواية "حسن جبل" لفارس زرزور على الجائزة الأولى وهي أقل شأنًا وجاهلاً من "أبو صابر"².

إن رواية "أبو صابر" رواية تاريخية، اعتمدت السيرة شكلاً لها: فروت سيرة حيلة "حمد ذياب" وهو وفق النص شخص أمي بسيط من أبناء محافظة السويداء، يدخل الجيش الفرنسي لإعجابه السلاحج باللبسة العسكرية، وبأزرارها الصفراء البراقة، ولحبه الفروسية، رغم رفض أسرته، فيقبله الجيش ويلحقه بكتيبة تموين،

1 - د محمد الباروتى، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 8.

2 - دسمر روجي الفيصل، تجربة الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1985-167.

ولا تزيد ملة وجود حمد في الجيش عن العام الواحد لأسباب كثيرة
قدمها الروائي بشكل مقنع، فحمد يبدأ بفتح عينيه على حقيقة
كره الناس للمحتل الفرنسي، وللبنزة التي يرتديها الجنود....

ثم يلتقي بجندي من أصل جزائري اسمه محمود الجزائري،
ساقه الفرنسيون عنوة للحرب في سوريا، وهذا الجندي سيشرح
لحمد ذباب أموراً كثيرة لم يكن يعرفها أو يفهمها وبخاصة حين تمر
قافلتهم في ميسلون فيعلم حمد قصة يوسف العظمة واستشهاده
ودخول الجيش الفرنسي إلى دمشق، ثم أساليب هذا الجيش
المخادعة لدخول السويداء دون قتال يذكر... وسيأزم الأمر حين
يرفض حمد أمراً عسكرياً يصدره رقيب فرنسي في بيروت... وسيأبى
قبول شتائم الرقيب، فيطرحه أرضاً ويحاول طعنه.. فيسجن إثر ذلك،
وتصل إليه في السجن أخبار المعارك التي بدأت في الجبل بين
الثوار وجيش فرنسا، ويعلم بالمصادفة بأن أخاه الأكبر حموداً شارك
في اقتحام قلعة راشيا، واستشهد على مدخلها، كل تلك الأمور
تدفع حمد إلى رؤية الواقع بصورة أكثر وضوحاً وجللاءً، فيهرب من
القطار الذي أقله من السجن إلى مدينة درعا، وينطلق مع مجموعة
من رفاقه سيراً على الأقدام إلى الجبل ليلتحقوا بالثوار.

وهنا يعمل الروائي على توثيق مجموعة من معارك الثورة كمعركة
السويداء، ومعركة عرى، ومعركة رناس، ويشير إلى امتداد الثورة إلى غوطة
دمشق، وحلب، وسينقل حمد ذباب مع مجموعة صغيرة من الثوار إلى
حرب العصابات ضد الفرنسيين بعد إخفاق الثورة... وعندها يصاب بجراح

بليغة ويحكم من قبل محكمة عسكرية فرنسية، فيحكم بالسجن مع الأشغال الشاقة مدة عشرين سنة تليها عشرون سنة أخرى في المنفى.

وتبدأ مرحلة جديدة في الرواية بحيث ينقل حمد ومجموعة كبيرة من السجناء إلى جزيرة الغويان الفرنسية في أمريكا الجنوبية فتشكّل الجزيرة الوحشية بأدغالها وحشراتها وأفاعيها معتقلاً كبيراً... يضمُّ مجموعة من السجناء الرهيبة حيث الطعام الذي لا يصلح حتى للحيوانات، والإذلال والعمل الشاق الطويل في قطع الأشجار وجرها وتهيتها لتصدر... وستستمر الأشغال الشاقة مدة خمسة عشر عاماً إذ أن عفواً سيصدر عن حمد لحسن سلوكه، وهذا هو السبب المعلن للعفو، أما السبب الحقيقي كما يقول الروائي هو اشتعال الحرب العالمية الثانية، وتوقف تصدير الخشب، ورغبة إدارة السجن في التخلص من أكبر قدر من السجناء لتخفيف النفقات. بعد ذلك تبدأ مرحلة النفي في الجزيرة نفسها، لكن خارج السجن طبعاً، لمدة عشرين عاماً وهنا يتعرف حمد إلى "حسين محفوظ" السوري الحلبي الذي يدير مطعماً صغيراً وينصحه حسين المنفي مثله بالعمل وتجميع ما يتيسر من مال، وإلا فلن يتمكن من العودة إلى سوريا. تستمر مدة النفي تلك سبع سنوات ويصدر عفواً عن المدة الباقية.. فتبدأ رحلة حمد مع بعض رفاقه عائدين إلى سوريا التي استقلت...

وستسهل رحلة العودة، تلك المساعدات النبيلة التي تلقاها العائدون في مرسيليا وباريس من أبناء الجالية العربية المغربية ومن

القنصل اللبناني، الذي منح لكل منفي مبلغاً من المال وتكفل بدفع أجرة السفينة.

وأخيراً وجد حمد نفسه في سوريا، وتألّم لكثرة المخاطر ونقاط التفتيش بين لبنان وسوريا، وتذكر كيف أن هذين البلدين لم يعرفا حدوداً ولا مخاطر حتى زمن الاحتلال.

كان الجميع في السويداء قد نسوا حمد ذياب ما عدا الأم العجوز التي استقبلته بالدموع، وفي صباح اليوم التالي تفص دار المنفي بالناس المهنيين والرفاق القدامى..

وستعمل الأم على تزويج حمد وسيرزق صابراً، وسيساعده بعض المجاهدين القدامى ليعيّن مستخدماً في إحدى المدارس، كي يحصل على لقمة عيشه...

إن جمال هذا العمل الذي قمت بلختراله يعود إلى نصيبه الكبير من المادة الإنسانية التي سمت به.. وإلى أسلوبه الرشيق الأنيق الرصين؛ والأسلوب أحد أركان الشكل الروائي؛ وهو الوسيلة التي يقوم الروائي من خلالها بربط جسد الكلام بالأحداث، وهو الذي يحدد سبب اختيار هذه المفردة أو تلك؛ وهذه الجملة عوضاً عن تلك.

ولعل نصيباً هاماً من نجاح هذا العمل يعود - كما يؤكد دسمر روجي الفيصل - إلى صدقه الفني، والصدق مبدأ جمالي وفكري معاً¹

وحتى يصبح للحديث منحى آخر؛ تعالوا نتناول بعض الجوانب الفنية والتقنية من الرواية.

أولاً- موقع الروائي وصورة الراوي:

من المعروف نقدياً أن الروائي لا يسرد حوادث روايته بنفسه، بل يخلق لأداء هذه المهمة راوياً، أو سارداً، أو ربما أكثر. ويضطلع هذا الراوي بسرد حكاية الرواية، ويصبح مكوناً هاماً من مكوناتها، في حين يبقى الروائي خارج النص يبني لكنه ينسب ذلك للراوي. وقد يتخذ الروائي موقفاً من ثلاثة مواقف هي:¹

1. موقف الإخفاء التام: هنا يترك الروائي سرد الحوادث لعدة رواة، بحيث يصبح لكل شخصية راوٍ ينطق باسمها، يعرفها ويجهل ما عداها، ينطلق من موقعها، ويعبر عنها، أو يتركها تعبر عن نفسها، وبالتالي فستتعدد المواقع التي ينطلق منها الرواة، أو بمعنى آخر تتعدد الأصوات، ويصبح السرد ذاتياً.

2. موقف المشارك المنحاز: هنا يُنبئ الروائي عنه راوياً باسمه "واين بوث" الكاتب الضمني أو الأنا الثانية للكاتب؛ هذا الراوي يحل في إحدى الشخصيات، ويتركها تنطق باسمه، وعندها يصبح هذا الروائي راوياً منحازاً ممثلاً بالشخصية التي حل فيها.

1 - دسمر روجي الفصيل، بنه الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1995، ص 23-33.

3. موقف الحيادي العالم بكل شيء: هنا يُنِيب الروائي عنه راوياً واحداً علماً بكل شيء يخص الشخصيات من أفكار ومشاعر وسمات وحركات، وعلماً بالأحداث وغيرها، ومثل هذا الراوي يكون عادةً غير منحاز إلى شخصية دون أخرى.

وفي رواية سلامة عبيد المكونة من خمسة عشر فصلاً وخاتمة، نجد مزجاً موفقاً بين موقفين اثنين للروائي؛ ففي الفصل الأول فقط نراه يقف من عمله موقف المشارك المنحاز؛ لقد اتخذ لنفسه راوياً يتقمص إحدى الشخصيات، وهو الأستاذ، الذي سيدخل مع مجموعة من الأشخاص دار حمد ذياب بهدف الزيارة والاستماع إلى أخباره. حيث تبدأ الحكاية زمنياً من النهاية:

"- أبو صابر

- تفضلوا

لم أتبين من ملامحها سوى عينيها، فقد كانت تلف رأسها على عادة النساء الجليليات بمنديل سميك أبيض، يرتقي على صدرها، وكتفيها وينساب على ظهرها، حتى يكاد يلامس الأرض، ويرتفع طرف منه لثاماً يغطي نصف وجهها"¹.

ويتابع هذا الراوي في مكان آخر من الفصل نفسه:

" كنت أتردد عليه بين الحين والحين، وكان يلقاني كما يلقي زواره القلائل بكل بشاشة، ويقدم لهم بنفسه الشاي والتبغ والسكاكر، ويروي لهم بكل أنس طرائف أخباره، أما اليوم فإنه لم

1 - سلامة عبيد، أبو صابر، ص5.

يهمل شيئاً من بشاشته وترحيبه إلا أنه بدا أكثر اهتماماً بمغالبة عجزه بكبريه الذئب الجريح¹.

إن شخصية الأستاذ التي تقود السرد بضمير المتكلم تبدو موفقة جداً في جعل القارئ ملتصقاً بالنص السري، متعلقاً به، متوهماً أن المؤلف هو هذه الشخصية التي قد تنهض عليها الرواية، وسيتمكن ضمير المتكلم هنا من جعل الحكاية مسروقة بروح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي يفصل بين زمن السرد وزمن السارد، ظاهرياً على الأقل².

ولكن شخصية الأستاذ لن تكون قادرة على الاضطلاع بسرد الأحداث حين يتعلق الأمر بالحديث عن حمد ذياب والأهوال التي عاشها في السجن وفي جزيرة غوايانا عموماً، والروائي بموهبته وذكائه أدرك ذلك، فكان عليه أن يُنِيب عنه راوياً آخر غير الأستاذ في الفصول المتبقية، وكان لديه عدة خيارات؛ منها مثلاً أن يترك لشخصية حمد نفسها أن تسرد القصة كاملة؛ بأسلوب السيرة الذاتية وضمير المتكلم.... ولكن سلامة عبيد لم يفعل ذلك لإحساسه الفطري، وربما معرفته أن مثل هذا الحل سيجعل كل الأحداث والأماكن والوقائع وغيرها تقدّم من خلال شخصية بطله حمد، وهذه الشخصية لن تكون قادرة على الإحاطة بكل شيء؛ إنها ستقدّم ما تراه أو تسمعه أو تعيشه أو تفكر به، بمعنى أن سلطة

1 - نفسه، ص7.

2 - دعبد الملك مرتاض، مصدر سابق، ص184.

هذه الشخصية تقتصر على ما تعرفه هي؛ يقول الناقد إنريكي أندرسون إمبرت " عندما يشارك الراوي في الحدث الذي يصنعه لنا متخذاً دور البطل، فما يقوله لنا ليست له إلا قيمة نفسية، ولا نستطيع أن نتظر منه أحكاماً موضوعية بشأن باقي أبطال العمل القصصي وإذا قام هو بإصدار أحكام بعيداً عن الحدث فإننا نتساءل كيف عرف ذلك ولماذا كان موجوداً في هذه المرحلة أو تلك".¹

ولمثل هذه الأسباب- فيما أظن- استخدم سلامة عبيد في فصول الرواية الباقية كافة راوياً عليمّاً ببواطن الأمور، والعلم ببواطن الأمور- كما تعرفون- صفة إلهية وليست إنسانية. ولكن عالم الخيال الأدبي، هو العالم الوحيد الذي يمكن أن نقول فيه عن الراوي أنه قادر على معرفة كل شيء".² إن الراوي العليم قادر على تقديم ما تشعر به هذه الشخصية أو تلك، وما تفكر به، وما تريده، وهو القادر على الحديث عن أحداث لم تعيشها أي من شخصياته، ويقوم بعملية الانتقاد والاختيار على هواه...ضمن نواظم فنية معينة طبعاً...وقد أراد سلامة عبيد راوياً كهذا...يستطيع أن يتحدث عن أشياء لا يعرفها بطله حمد ذياب، وقد يقدم تحليلات فكرية وسياسية هنا وهناك لا سعة لشخصية بسيطة كشخصية حمد

1 - إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية التقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة مصر 2002، ص 77

2 - نفسه، ص 80.

بالوصول إليها. وقد يتحدث عن شخصية أم حمد، ووطنه، بينما الرجل مرمي في زنزانة وراء البحور... إلخ.

ولكن مأخذني على هذا الراوي العليم أنه كان أحياناً، لهيمنة حضوره، يجبر الرواية إلى موقع الوثيقة التاريخية، برغبته الملحة في تسجيل الوقائع الحربية المختلفة؛ كقوله مثلاً:

- تقدم للقائهم شاب أسمر في مثل سنهم عرفوا فيما بعد

أنه ابن زعيم القرية عُقلة بك القطامي الإقطاعي الشديد التعلق بالبasha أو المتحمس للثورة¹.

- في الرابع من حزيران كانت قلعة صلخد تسقط تحت ضربات مدفعية العدو الزاحف².

- في قرية أبو زريق، فلجأت قطعة من الجيش بعض الثوار، قتلت منهم وشردت الباقين³.

- في قيصم، هَزَمَ الشوارُ العسكر والبارتيزان، وفي الصوخر هاجم البارتيزان الباشا سلطان، قتلوا فرسه، وكادوا يأسرونه لولا أنه استمات في الدفاع مع رفاقه القلائل⁴.

- في اللجة قام البارتيزان والجيش بهجمات متلاحقة تساندها الطيارات والمدفعية، ولكن دون أن يستطيعوا زحزحة الثوار⁵.

1 - سلامة عبيد أبو صابر، ص 47.

2 - نفسه، ص 55.

3 - نفسه، ص 56.

4 - نفسه، ص 57.

5 - نفسه، ص 57.

- في مطلع ربيع 1927م لم تشهد شعاب الجبل غير عصابة
 حمد ذياب الفار من جيش الشرق مع ثلاثة من رفاقه أحدهم
 جنلي فار مثله، حمود نعيم ابن بلده ورفيق جهله¹.
 وقد يعرض هذا الراوي العليم مجموعة من الأسماء الحقيقية،
 رغبة في أرشفتها وحفظها من النسيان.
 رغم أنها لا تلعب أي دور فني في الرواية كقوله: كان حمد
 يتوق إلى أن يلتقي بابن بلدته يونس أنيس جربوع الذي كان
 يعرف أنه هنا في سجون الغويان الواسعة المتعددة، ويتوق إلى
 التعرف بمحسين العقابل من قرية المجلد المجاورة، ومزيد عزالدين من
 قرية السجن المطلة على المزرعة والسويداء².
 لقد كان هذا الراوي العليم أميناً جداً للحدث التاريخي،
 فقد رفض كل شكل من أشكال التحريفات التي يمكن أن توتر
 لعبة الوهم والحقيقة، وقد حافظ سلامة عبيد على هذا الراوي
 الذي كان يسوق السرد بضمير الغائب على امتداد الرواية كلها؛
 عدا موضعين اثنين صغيرين جداً؛ الأول يبدأ في
 الصفحة 73 وينتهي في الصفحة 75، حيث استخدم الراوي تقنية
 الرسالة، فقد استلمت الأم رسالة من حمد وراح موزع البريد
 يقرؤها؛ فجاء صوت البطل من خلالها، وأصبح السرد لمدة قصيرة
 بضمير المتكلم عوضاً عن ضمير الغائب: " نقلنا يا أمي بالبحر

1 - نفسه، ص 58.

2 - نفسه، ص 110.

إلى فرنسا، وفي فرنسا نقلنا من سجن إلى سجن، حتى وصلنا مدينة اسمها (بورديو) على شط البحر الكبير... إلخ"¹. والموضع الآخر في الفصل الثاني عشر ص 142، حين يتغير ضمير السرد فجأة من الغائب إلى المتكلم، ويبدأ حمد بالحديث: " كنا نقطع عدداً من الجذوع والفروع الضخمة من مياه الأنهار والخلجان وخصوصاً قرب النهر الأحمر" ويتابع هذا الضمير السرد إلى الصفحة 144.

لقد لجأ الراوي إلى تغيير ضمير السرد لحاجة فنية بالتأكيد، وهو مصيب، فقد رأى أن حديث البطل نفسه، في هذين الموضوعين سيأتي أكثر تأثيراً وإقناعاً من حديث الراوي الغائب.

ثانياً- الشخصيات وبناءها:

لا بد لي بداية من الإشارة إلى أن رواية "أبو صابر" لا تشهد كغيرها من الروايات التاريخية طغياناً لشخصية واحدة فقط، بل أستطيع أن أقول: تدور حول شخصية (حمد ذياب) وحدها؛ في حين نرى الشخصيات الأخرى، وعددها غير قليل - بالنسبة لحجم الرواية التي لا يزيد عدد كلماتها عن خمسين ألف كلمة - تمر أمام القارئ فلا يعرف عنها على الأغلب إلا اسمها، وعبرة قد نقولها، أو مصيراً تؤول إليه، وقد سبق وأشرت أن عدداً كبيراً من تلك الشخصيات ذكرت في النص بدافع التوثيق أو التاريخ لدورها النضالي. وأستطيع أن أقول إن الروائي لم يعط تلك الشخصيات حقها، بينما صب كل اهتمامه على شخصية

حمد ذياب التي يمكن أن نطلق عليها تسمية بطل الرواية لأنها وفق تعبير د. سمر الفيصـل- استجابت لقانون التغيير، ولم تكن ثابتة أو ساكنة وقد تطورت على امتداد النص ومرّت بصعوبات وأهوال فرضت عليها أن تنمو وتتحوّل من حالة أو قضية فردية ذاتية إلى قضية قومية وإنسانية.

لقد استخدم الروائي في تقديم بطله غالباً الطريقة المباشرة أو التحليلية كما سماها النقد التقليدي؛ فقد ترك للراوي العليم ببواطن الأمور أن يرسم تلك الشخصية من الخارج، منذ بداية العمل، وكان يعتمد إلى شرح مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها، وقد يفسّر تصرفاتها، ولا يجد غضاضة في تقديم رأيه فيها بصراحة؛ كأن يقول: "كان شجاعاً ثابت الجأش، تكلم بانطلاق وبساطة، كان يتمنى لو استطاع الثوار أن يخرجوا فرنسا من البلاد بالقوة.... كان الثأر يغلي في عروقه... كان يتكلم بهدوء بلا جعجعة أو تكلف"¹.

ولو استخدمنا مقياسي فيليب هامون: الكمي والنوعي لدراسة مدى نجاح الروائي في تقديم هذه الشخصية لكان الأمر في صالح سلامة عبيد... إن المقياس الكمي يتعلق بكمية المعلومات التي يقدمها الروائي متوتراً ومتتالية عن الشخصية، بينما ينظر المقياس النوعي في مصادر تلك المعلومات: هل تقدمها الشخصية ذاتها عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة من خلال ما تسوقه الشخصيات الأخرى أو الراوي وما إلى ذلك. لقد تضافر هذان

المقياسان في تبلور شخصية حمد ذياب، فالقومات التي قدمها المقياس الكمّي عن هذه الشخصية كانت متتالية، متوترة منذ بداية العمل، وكانت شيئاً فشيئاً تتراكم لتضيء جوانب هذه الشخصية المختلفة، التي راحت تتحول من قضيتها الخاصة، قضية الشاب المعجب-كشباب سنه- بالخيل والثياب الأنيقة ذات الأزوار اللامعة، إلى القضية العامة؛ قضية البلد الذي يغتصبه هؤلاء المستعمرون الذين انضم إلى جيشهم... ويأتي هذا التحول مدروساً ومتدرجاً من خلال مجموعة من الحوادث والمشكلات التي تمر بها شخصية حمد لتجد نفسها في النهاية تنحاز إلى قضية شعبها العادلة، وتدفع ثمن ذلك غالياً.

ثالثاً- في الزمن الروائي:

إن رواية "أبو صابر" تقدم زمناً روائياً يحيل القارئ إلى الماضي، ماضي الزمن الخارجي، الذي يعيش فيه المتلقي، فالزمن الذي يعيش فيه القارئ هو الستينيات أو السبعينيات من القرن الماضي، والزمن الروائي زمن يمتد من بداية الثورة السورية الكبرى، وحتى الاستقلال وما بعده بقليل، وبرأيي أن سلامة عبيد-رغم رغبته العارمة بالمطابقة التامة بين الزمنين: الروائي والخارجي- فقد أجاد في استخدام غمطين من الأنماط الزمنية للسرد دون المزج بينهما، وهما السرد المتزامن، والسرد اللاحق مع غلبة النمط الثاني بقوة في الفصل الأول فقط رأينا سرداً متزامناً؛ بمعنى إقامة تطابق بين زمن السرد وزمن ما يروى في النص؛ ويستدل على ذلك من خلال بعض المفردات الزمنية؛ كأن يقول الأستاذ عن أبي صابر: كنت

أتردد عليه بين الحين والآخر وكان يلقاني بكل ترحيب وبشاشة...أما اليوم فإنه لم يهمل شيئاً من بشاشته وترحيبه إلا أنه بدا...إلخ¹. وأرجو الانتبه إلى مفردة اليوم. السرد في الفصل القصير ينطلق من حاضر شخصية الأستاذ ويقدم تفاصيل علاقته بأبي صابر.

منذ الفصل الثاني ننتقل إلى ما يسمى السرد اللاحق؛ الذي يعني تقديم الراوي للأحداث بعد أن تكون قد انتهت، معلناً صراحة انتماء هذه الأحداث للماضي، ومحدداً على الأغلب الفاصل الزمني بينه وبينها، والحقيقة أن سلامة عبيد في مقدمته للنص، صرح أنه سيقدم للقارئ قصة رواها ثائر صادق، وكتبها قلم أثر أن يكون صادقاً²، وكى نكون موضوعين علينا أن نشير إلى أن كل الروايات السورية التاريخية التي سبقت وزامنت "أبو صابر" وربما حتى نهاية الثمانينيات قد استخلمت تقنية السرد اللاحق؛ ولا يمكننا طبعاً اعتبار السرد لاحقاً إلا إذا حوى العمل إشارات زمنية أو مقلّمات تنصّ صراحة أن الحوادث التي يضمّها تنتمي إلى الماضي.

ولا بد لي قبل مغادرة هذه الفقرة من الإشارة إلى أن سلامة عبيد استخدم بشكل جيد بعض تقنيات حركة زمن السرد مثل الاسترجاع بحيث تلجأ شخصية حمد أو غيرها إلى استعادة ذكرى ما، أو موقف ما...غالباً بتوظيف عبارات مثل: تذكر، لا يزال

1 - نفسه، ص7.

2 - نفسه، ص3.

يذكر /ص129/ أَوْ: عادت إلى ذهنه صورة كذا وكذا... /ص118/
وما إلى ذلك.

وكما لا يخفى على السامعين فالاسترجاع ذاكرة الرواية،
يستحضر الراوي بواسطته ما مضى من حوادث ليزيد الحاضر
وضوحاً، أو ليفسر شيئاً فيه¹.

واستخدم الروائي أيضاً تقنية الخلاصة حين كان يحس أن
عليه إيجاز وتكثيف بعض الأحداث التي يراها غير مهمة في سياق
نصّه؛ كأن يقول مثلاً: مضت الشهور الطويلة ممّلة مرهقة، جرس
يقرع قرعاً عنيفاً مع الفجر، ثم انطلاق نحو الغابات العذراء
بلا طعام ولا غسيل، ثم استراحة وغداء، فعودة إلى الأشغال الشاقة
في الأحراش، فحساء العدس كربه المذاق والرائحة...².

إن هذا المقطع الذي افتتح به الروائي فصله الثامن يلخص بإيجاز
شديد مجموعة من الأعمال والإجراءات التي كانت تحدث أو يقوم بها
السجناء، خلال شهور وربما سنوات طويلة؛ ومثل هذا السرد التلخيصي
يقدم للقارئ صورة شاملة وعمامة، عمّا يجري في تلك المعتقلات.

وسيستخدم الروائي تقنية أخرى شبيهة بالخلاصة أو
التلخيص وهي (الحذف) أو القفز الزمني، وهي تفيد كسابقتها
تسريع حركة زمن السرد، وتجاوز فترات زمنية ممتدة أو حوادث
هامشية، يمكن إغفالها دون أن تسيء للنص، ونرى مثلاً على ذلك

1 - دسم الفصيل، بناء الرواية (سابق)، ص208.

2 - سلامة عبيد، ص89.

في طريقة الانتقال من الفصل السادس إلى السابع، ففي نهاية الفصل السادس كان حمد ذيلب وعد كبير من المعتقلين بانتظار سفينة الشحن التي ستحملهم من (بورردو) إلى جزيرة (الغوايان) في أمريكا اللاتينية. وفي بداية الفصل السابع نجد حمد ورفاقه يصطفون رتلاً على شاطئ تلك الجزيرة ويساقون إلى المعتقل.

بينما لم يخطر ببال سلامة عبيد استخدام تقنية (الإشراف)، والحق أن هذه التقنية، كما يعبر دسمر الفيصل، مهمة تماماً في الرواية السورية حتى التسعينيات وليس فقط في بداية القرن الماضي أو ستينياته يوم كتبت رواية سلامة عبيد.

والفيصل لا يستثني في هذه الحقبة إلا روايتي (حسية وفياض)¹ الخيري الذهبي، أما اليوم فقد بدأنا نرى اهتماماً متزايداً باستخدام هذه التقنية عند بعض الروائيين السوريين.

1 - دسمر الفيصل، بنه الرواية ص214/لزيد من التوسع حول تقنيات حركة زمن في الرواية السورية، يمكن العودة إلى الصفحات 207-245.

ثلاثة أدباء وحكاية واحدة

نحن الآن أمام مسألة لا تزيد حداثةً عن أهرام خوفو، من وجهة نظر النقد الأدبي بشكلٍ عام، والأدب المقارن بشكلٍ خاص، لكنها مسألة نصادفها بين الفينة والأخرى؛ فمن منا يجهل قصة أنطونيو وكليوبترا التي تناولها أدباء علة في أعمال مسرحية؛ كان أولهم شكسبير وحمل نصّه عنوان "أنطونيو وشكسبير" 1564م، ثم تلاه درايدن حين كتب "الكل للحب" - 1631م، ثم كونغريف في "طريق العالم" - 1670م وأخيراً شيريدان في "الغريمان" - 1751م.

و لو تابعنا مع شكسبير لقلنا إن "روميو وجولييت" تشترك في ملامح كثيرة مع "تريستان وإيزولدا"، وتكاد تشابه كثيراً قصة الحب البابلية "بيرم وتسيتين"؛ التي رواها الشاعر الروماني أوفيدوس (43ق.م - 18م)، واقتبسها الإغريق ورووها بين أساطيرهم عن بابل⁽¹⁾، وقد قرأها شكسبير وأفاد منها، ثم حاكها بشكلٍ سخر في عمله الآخر "حلم منتصف ليلة صيف".

ونستطيع لو قصدنا ذلك أن نجد الكثير من الأدباء والشعراء الذين تناولت أعمالهم موضوعاً واحداً أو بنت على حكاية أو قصة واحدة، وسواء كان السبب في حدوث ذلك محدودية المواقف الدراماتيكية كما يكتب كونت غوزي⁽²⁾ في "كوميديا الفن" - حيث عدد ستة وثلاثين موقفاً دراماتيكياً، بينما يعتقد شيللر أنه يجب أن يكون هناك أكثر من ذلك وفقاً لرأي غوته - أو كما يقول هاري ليفن⁽³⁾: " بسبب الوحدة العضوية للأدب نفسه التي يجب أن تبرهن في التحليل الأخير - إذا ما توصلنا إلى فهمها من خلال عملياتها الديناميكية وأشكالها المرتبطة بها - أنها أسمى من أي كاتبٍ بعينه حتى ولو كان رائداً "، فسنجد أنفسنا - نحن القراء - في موقف المفاضلة والمقارنة، وبخاصة أن هذه الأعمال في نهاية المطاف تتناول الخبرة المشتركة للجنس البشري، وتنعكس بالصورة التي استوعبها وتمثلها كل مبدع من هؤلاء.

تعالوا نقف معاً على ثلاث قصص قصيرة هي وفق تسلسلها الزمني:

"سكتي ابنك يا حرمة " لسلامة عبيد و"الطير الأخضر"

لمدوح عزام، و"الشهيد " لفوزات رزق.

إن الحكاية التي تدور حولها هذه الأعمال، حكاية حقيقية، يعرفها معظم سكان جنوب سوريا، ومفادها أنه في أواخر الثورة السورية الكبرى، ربيع 1926 وفي ليلة رهيبة التجأ ما يزيد عن مئة وأربعين شخصاً بين طفلٍ وامرأة من سكان الجبل إلى مغارة

نائية، هرباً من عساكر الفرنسيين، وفجأة مع الغسق بدأ الجيش المحتل يعسكر قربها، فراح بضعة رجالٍ مسلحين مكلفين بحماية هذه المجموعة يصرخون بالنسوة: " سَكْتُو أولادكم يا حريم"، وأفلحت النسوة في ذلك، إلا امرأة شابة ظلَّ طفلها يصرخ رغم كل محاولاتِها، وفي ذلك الجو المشحون بالخوف والرهبة وهممة النساء، وزجر الرجال الأم الشابة؛ فإذا بها ترفع طرف اللحاف، وتسد به فم الطفل ربّما لتخفيف صوته أو لتهدئته فإذا به يفارق الحياة، فتنبذ بذلك بقيّة الأطفال والنساء.

لقد كان لسلامة عبيد - من وجهة نظري - فضل السبق؛ فهو أول من تناول هذه الحكاية وقلّمها لنا في نصٍّ أدبي قصير ضمن كتابه الذي طبع بعد وفاته، وحمل عنوان " ذكريات الطفولة" وهو إن كان لم يقصد أن يكتب قصة قصيرة - إذ جاء النص كصفحة من ذكريات طفولته - إلا أنه قارب في هذا العمل البناء القصصي، واستطاع - كما أشار الناقد صيّاح جهيم في مقدمته للكتاب⁽⁴⁾ - " أن يحول هذا الحدث الذي لا يشاكل الواقع إلى عملٍ واقعي حين غمسه في الواقع، في جو مادي وإنساني كثيف الواقعيّة، وكثيف الشاعرية في آن واحد، وتمكن من صياغة اللحظة التاريخية صياغة فنية مقنعة ".

تبدأ القصة عند سلامة عبيد بدخول المرأة عليه وطرحها السؤال المعتاد الذي تطرحه على كل من تراه: " وأنت يا أستاذ ماذا تقول عني؟ " هنا يترك القاص لعينه الذكية أن تصف شكل

المرأة، من قمة رأسها إلى قدميها، فيعود به شريط الذكريات إلى تلك الليلة المجنونة؛ حيث مجموعة من النساء والأطفال في كهف جبلي يحرسهم بضعة رجالٍ و" فجأة مع الغسق ترتفع من فم الوادي قرعة سلاح وصهيل خيول وطبطة أقدام ثقيلة الوطء، وعلى مسافة من الكهف يبدأ الجيش الزاحف بنصب خيامه ". ويمضي الكاتب يصف ببراعة حركة الجيش، والذعر في الكهف؛ فتخلده اللغة أيما خدمة.... إن كل مفردة تكاد صوتياً تصوّر معناها، كما في الشاهد السابق، لاحظوا عبارة: " طبطة أقدام ثقيلة الوطء "، أو تابعوا معي ما يلي: ".... وسمع صوت نساء يجهشن بالبكاء، وكأننا أحسن الأطفال بالخطر الداهم فخرمّد بعضهم في أحضان الأمهات، وسمعت مصمصّة أنداء شبيهة بالتصاق الحملان بأمهاتها العائدات عطاشاً من مرعى جديب، وظلّ بعضهم يعولون بشلة "، ويعلو صوت الرجال:

" سكتوا أولادكم يا حريم "، وتضاعف الأمهات التريبت على أكتاف وجنات الصغار، ويكاد القارئ يسمع تهديدات الأمهات الخافتة للأطفال، والترنيمات القلقة من قبل بعضهنّ، ثم يتابع بقلق حركات تلك الأم الشابة التي رفض طفلها السكوت، فها هي ذي تلاطفه حيناً وتشدّ فمه حيناً، وتحمله على صدرها تارة، وترقصه بعصبية ظاهرة تارة أخرى، وتتم بالتعاويذ كل ذلك دون جدوى ويتردد النداء من فم لفم: " سكّتي ابنك يا حرمة! "، ويروي سلامة عبيد - وهو طفل - بين أطفال المغارة على ما يبدو -

كيف رأى الأم تضع اللحاف على فم صغيرها وتتكئ عليه
بمرفقها وهي تردد شبه أدعيةٍ وصلوات، ويصف صوت الطفل
المتلاشي وحركة قدمه الصغيرة العارية وهي تهمد، حتى يقول:
"عندئذٍ رفّ في جنبات المغارة شبه نفثةٍ من دخان، أو حفيف منديلٍ
حريري يتراقص لحظة، ثم يفرّ منطلقاً نحو الفضاء الملتحف بعباءة
الليل الداكنة. هممت بعضهن: وطواط مذعور... وغمغمت
بعضهن: روح تفارق جسدها..." لقد استخدم سلامة عبيد السرد
الذاتي، وأجاد فيه؛ فكان واضحاً وسهلاً ومتنامياً، رصعّه بوصف
استطاع أن ينقل الحالة النفسية لشخصية الأم - التي تركها مغفلة
الاسم - ولمن حولها بإيجاز واقتصاد

ورغم أن الحوار - الذي جاء بالفصحى البسيطة - كان قليلاً جداً
(خمس عبارات فقط تكرر بعضها) استطاع أن يؤازر بالتنبؤ بالنهاية
المخيفة وكان ملتحمّاً بكيان القصة، كما اعتمد سلامة عبيد عملية
الارتجاع الفني مما أغنى أسلوب العمل رغم قصره.

لقد استطاع الكاتب أن يجعلنا نتعاطف حتى العظم مع
هذه الأم، وبالتالي جعلنا نرفض كل ظرف مشابه مهما كان نوعه
أو سببه يدفع أمّاً لقتل طفلها.

أنتقل إلى القصة الثانية، وإن كنا نسلم بأن التاريخ
والتراث ملك للجميع المبدعين؛ فإننا لن نغفر لأحدهم أن يكرر
الآخر! وعليه لنرى كيف تناول مدوح عزام هذه الحكاية؟ هل من
جديد فنياً وفكرياً؟

القصّة من الجانب البنائي تبدو للوهلة الأولى شديدة البساطة؛ فقد استخدم القاص التقنية العامة السائدة؛ وهي القص السردى المباشر؛ الراوي متطلع على كل ما يجري، وهو ينقل لنا الأحداث وفق تسلسلٍ منطقيٍّ تماماً، ولكن الغريب في الأمر أننا لا نشعر بوجود هذا الراوي إطلاقاً.

تبدأ القصة هكذا: " الحقيقة إنها هي من اكتشف المغارة، ومع أن الأمر حدث مصادفة فإن مجد الكشف وغبطة اللقيا قاداها بعد ذلك " إذاً يشاء ممدوح أن تجد الأم (واسمها ليلي) تلك المغارة، حين تبتعد عن قومها لقضاء حاجة، فإذا بها أمام مكان تظنه الموثل والمنقذ لها ولقومها وستفخر بعد ذلك أمام النسوة باكتشافها هذا، وسيستفيد القاص بذلك من هذه النقطة في الدخول إلى أعماق ليلي ورسم الصراع المضني في نفسها، فقد نسي الجميع فضلها حين بدأ طفلها بالصراخ! وتتابع القصة بشكلٍ صاعدٍ حتى النهاية، ومن الجدير بالذكر إن لغة السرد كانت بعيدة عن الإخبارية الباردة، وهي وإن بدت ناعمة انسيابية فسرعان ما تحولت إلى لغة إيجاء قلقة متوتّرة، اعتمدت الجملة الفعلية في تحريك المشهد القصصي وخلقت ديناميكية ساعدت على تنامي الحالة وتماسك مجمل الفكرة القصصية.

لعلّ إدراك ممدوح أنه يتعامل مع حدث لا يشاكل الواقع جعله منذ البداية يعمد إلى الإيجاء... فاللغارة ليست (مغارة سعد) التي يبحثون عنها؛ نقرأ: " وحدها ليلي كانت في مملكة شَموس

وهي تظن أنها المنقذة، وقد سَيرَتها فضائل الرسل، وحتى بعد أن عرفت أن المغارة ما كانت مغارة سعد - تلك التي يبحثون عنها - ازداد يقينها بأنها نجم الليل... " إلى ماذا كان القاص يوحى منذ بداية القصة؟ هل أراد أن يشي بالنهاية الفاجعة؟! ثم يتابع اللعبة نفسها؛ مرّة من خلال لفظة الموت التي تتكرر: " لاحظت أن وجهه كان وجه رجلٍ ميت " ومرّة يساهم الحوار في ذلك: " سكّتي ابنك يا حرمي. بذلك تموتينا " أو " خلصونا من ملعون الوالدين هذا "، وقول إحدى النساء: " يا شحارك "، ثم حين يزداد تنامي الحدث نقراً: " هزّتها عشرة أيدي مرتبكة، وجذبتها، وخضّت كيائها خضاً وهم يصرخون همساً، صرخات مجنونة، وبلا تفكير وضعت كفها على فم الصبي ثانية واحدة، ثم أفلتها وهي تستغفر الله وترتعد من الحركة الشيطانية....."، ولكن ممدوح ورغم كل هذه الإيماءات يترك النهاية معلّقة؛ حين أصبحنا على يقين من أن الطفل سيقتل خرج القاص بشيء جديد: "... زحفت إليهم في محاولة أخيرة راجية مستغيثة: خلوني روح، بلخذ ابني وبروح. كان هذا هو أملها، بدأت بضع نساءٍ يبكين، وللمرة الأولى سُمعت بين الحشد كلمة تعاطف.... فأغضت عينيها على الروح الطيبة، وجأرت برجائها الأخير: من شان الله ".

هل قُتل الطفل؟ لقد انتهت القصة عند العبارة السابقة وهذه هي اللعبة الجديدة، تبقى مسألة العنوان: (الطير الأخضر)؟

المصريون القدماء قالوا إن الروح تتحول إلى فراشة حين تفارق جسدها وغيرهم قالوا إنها تتحول إلى طير ما، ولو عدنا إلى العبارتين اللتين ختم بهما سلامة عبيد نصه لوجدنا شيئاً مشابهاً؛ وربما كان هذا هو ما أوحى لممدوح عزام بعنوان قصته... إذاً ما لم يقله ممدوح في نهاية القصة قاله أو أوحى به العنوان؛ من خلال خلق تناصٍ مع الحكاية الشعبية التي تحمل العنوان نفسه، وتروي كيف تقتل امرأة أبٍ (خاله) ابن زوجها الصغير، فتتحول روحه إلى طير أخضر يعود لينتقم من الجميع ما عدا أخته الحنون. لقد أراد القاص أن يكتب قصةً فنية، ولم يخطر بباله بتاتاً أن يؤرخ، أو أن يتحدث عن الثورة وما إلى ذلك، لقد رسم حالةً من القهر والرعب تدفع بأرق النساء إلى مرحلة تكاد تقتل فيها طفلها، وتدفع بالجماعة إلى حالة هستيرية تفقد فيها الرحمة والتعاطف دون أن يلجأ إلى المباشرة أو الخطابية.

لقد كانت ثانياً القصة تشي بأسباب هذا القهر والرعب: " واختفى مئة وثلاثة وأربعون إنساناً في الرحم الباذخ للآفة البركانية، وانتهى كل ضجيج بعد لحظات، سوى صوت الزيزان..... والله يفسح مكاناً برياً لعباده الفارين "؛ إذاً نحن أمام مجموعة بائسة من الناس فارة، ولكن من ماذا؟ ولأي سبب؟

لنقرأ: " وأخذت تصل إلى مسامعهم صرخات وصخب السرايا المتقدمة، وقوة الكتلة البشرية، حتى أن أحد الضباط ربما زعق أمام الفتحة بالضبط، ربما كان متعباً وحاقدًا....."، إذاً هؤلاء

الأهالي الفارين مهددون بالعسكر... عسكر حاقدين! وما هو جنسهم؟ هل هم من أبناء الوطن نفسه؟ لنقرأ: " صراخه - أي الضابط - أيقظ أربعة أو خمسة أطفال أسكتهم أمهاتهم بعد ثانية واحدة، سوى ابنها لم يسكت، فالصوت الأجني الرنّان اخترق العظام الرقيقة لجسده..."

إذا فالصوت أجني والعسكر أجنب؛ اتضح الموقف دون مباشرة ممجوجة ويتابع ممدوح ملاحقة فكرة القصة نفسها وبشكل يبدو ثانوياً تماماً لكنه في الحقيقة لا ينفصل عن هيكل القصة..."

تمنت لو تعتذر للجميع الآن، وترجوهم وتقول: " سألخوني. ثم تحمل ابنها وتخرج به إلى العراء، وماذا هناك ألف جندي؟ طيب ستسلم نفسها لهم وتقول: " ماذا تريدون مني؟ وحين يرون شكلها الشبيه بأم الغيث سيتركونها، وسوف يعيش الجميع، ولكن كيف يحدث ذلك؟ ولم يحملون كل هذا الحقد والملاحقات؟ وهذه الرغبة الحمقاء في تفحص الوعر ومطاردة الفارين ما هي؟ "

استطاع القاص أن يقدم نصّاً جميلاً ثرياً وعالج الحكاية التي سبقه إليها سلامة عبيد بشكل جديد وتمكن من تقديم صورة مقنعة للأم، حتى وهي تهّم بقتل ابنها الصغير!

أنتقل إلى القاص الثالث فوزات رزق، وفوزات أسلوب آخر لا يمت لسابقه بصلة؛ وهذا ما يجب أن يكون... إنه يستفيد من تقنيات المسرح، ولو أجرينا تغييراً بسيطاً جداً على القصة لتحولت إلى مسرحية ذهنية قصيرة.

النص مقسوم إلى قسمين؛ الأول يحمل عنوان (الالتهام)، والثاني (المرافعة) ويغير القاص المتحدث فيهما مما يغني الأسلوب ويسهل عليه تناول زوايا رؤية مختلفة.

يتحدث والد الطفل (واسمه فهد) في " الالتهام " ويلقي باللائمة على زوجته (حلوة) - وأرجو هنا الانتباه إلى الاسم فهو غير محايّد - فلا يجد لها عذراً في قتل طفله (سالم): " برز لي سالم بثوبه المقلّم ووجهه المنتفخ مثل الفطير، التي كنت تصنعينها لنا بعد كل خبزة، بينما أخذت عينه البارزتان ترويان الفجيعة من أولها؛ منذ أن بدأت تضعين ذيل تنورتك في فمه، حتى بدأت اليد الأخرى تهتز مثل طير ذبيح وتكتب نشيداً وطنياً صاخباً " ويمعن الأب في وصف ظهورات ابنه سالم التي تكون كابوسية دائماً:

"البارحة يا حلوة أردت أن استمتع برؤيته، كيف يستمتع أب برؤية عينين بارزتين وفم يرسم ابتسامة بلهاء ووجه يقف على حدود الكارثة؟" واستطاع فوزات أن يشدنا إلى القصة بقوة بطرائق تشويقية ناجحة، وباستخدام بعدٍ فانتازي يغني السرد مستخدماً لذلك الحلم، متكئاً بشكلٍ غير مباشر إلى تفسير العامة للحلم: " وأخذ يضحك حتى سقطت كل أسنانه ."

إن سقوط الأسنان في الحلم يعني حدوث كارثة؛ وتحديدًا فقدان شخص قريب.

وبواصل هذا الشبح ملاحقة الأب... شبح لا يتفوه بأية كلمة؛ يذكرنا بشبح والد هاملت، ولكن الشبح هناك كان يحث

هلى الثأر بصورة من الصورة؛ أما هنا فالشبح لا هم له إلا تعذيب
الوالد وتأليهه على الأم المسكينة!

في المقطع الثاني من القصة (الرافعة) تبدأ (حلوة) بالرد
على الاتهام الموجه إليها، وتصف للأب كل ما حدث: " كيف
كنت ستعالج هذا الهم، وسالم لا يكف عن دعوة الجنود بصوته
الذي لا ينقطع، أعطيته اللقمة الوحيدة التي بقيت معنا فرفض،
لخص مشكلته بعبارة مكثفة، إنه يريد رغيفاً مدوراً "

وتستمر (حلوة) بسرد ما حدث، حتى تصل إلى لحظة قتل ابنها،
ولكن القصة لا تنتهي هنا كما هو الحال عند سلامة عبيد وممدوح عزام؛
هنا تبدأ (حلوة) بوصف المذاهب التي ذهب إليها فكرها: " لكنني فرحت
لأن الصوت أخذ يضعف واختفى، عند ذلك خرجت من المغارة وبيلي
فوطي أرفعها فتتصب فوقي كالراية "، وتتابع حلوة لتحول الفوطة
بيدها إلى بريق، ويتحلق من حولها رجال لا تدري من أين جاؤوا: " رجال
على أحصنة بيضاء، بيضاء لامعة... ثيابهم بيضاء.. عمائمهم.. وجوههم..
سيوفهم بيضاء "، ويحاصرون الكتيبة الفرنسية التي يتحول عسكرها إلى
كلاب، وتختلط الرؤية وتتشعب بشكل فتنازي مشوق فترى (حلوة) نفسها
عروساً و(فهد) يقود الفرس التي تدخل القرية... لكن الدار كما كانت
قبل أن يدمرها الفرنسيون.. إنها عامرة وتضج بالحركة وتنتهي (حلوة)
حديثها قائلة: " حين أنزلوني عن الفرس، علق ذيل تنورتني بالسر،
فأخذت أسحبه... أسحبه، هل تعلم يا فهد ماذا كنت أفعل؟ كنت أسحب
ذيل تنورتني من فم ابنك سالم الذي قرر أن يكون شهيداً، ولم أكتشف أنني

كنت القاتلة إلا متأخرة". وليت القصة انتهت هنا لكن (حلوة) تتابع:
" ترى هل كنت أقوم بعمل وطني؟".

إن هذه القصة تذكرني بأعمال بعض المسرحيين الذين
استحضروا شخصيات تاريخية هامة وحاكموها (نيرون، كاليغولا،
طارق بن زياد، موسى بن نصير....) وهذا موضوع مشروع فلا قيد
على الفن، ولكني هنا أكاد لا أتفق مع فوزات رزق في اختيار اللغة
التي استخدمها كل من (فهد وحلوة)! بل لعلني أيضاً لا أتجنى عليه
لو قلت إن تلك التساؤلات التي حملت فكراً سياسياً معاصراً
ما كانت لتخطر على بل (فهد وحلوة) وحتى لو خطرت، فلن
يهتما بها في مثل تلك الحالة! فمن المستغرب أن يتحدث الأب
عن كتابة التاريخ مثلاً: " هكذا يراك من يكتبون التاريخ، أما أنا
فأراك قاتلة"، أو قوله: " حاولت أن أقنع نفسي أنك تقومين
بعمل وطني " وما إلى ذلك، إن هذه اللغة وتلك التساؤلات هي
لغة القاص الشخصية وتساؤلاته هو، وهو قادر على ألا يقع في
هذا! فمن يقرأ مجموعته القصصية (عواد الحمد) يتبين صحة قلبي
هذا... لكنه على ما يبدو أثار أن تصل القصة بكل ما فيها من
هواجس وتساؤلات معاصرة وحديثة إلى كل الناس وحملها مقولات
سياسية من خارجها: على حساب فنيات القصص.

هوامش

1. د وديع بشور - الميثولوجيا السورية، مؤسسة فكر، بيروت 1981
2. هاري ليفن - مقالات في الأدب المقارن، ترجمة: عبد الكريم محفوظ
وزارة الثقافة السورية 1980.
3. المصدر السابق.
4. سلامة عبيد - ذكريات الطفولة، مقدّمه صياح جهيم، دمشق
1985
5. ممدوح عزام - الطير الأخضر، مجلة الكويت، العدد 128 -
1995.
6. فوزات رزق - عواد الحمد، دار العلم، دمشق 1992.

"بلطة على الثلج" - الواقع يصبح فناً

صدرت عن وزارة الثقافة السورية المجموعة القصصية الجديدة للقصص عارف حديفة وحملت عنوان "بلطة على الثلج"¹، وقد وقعت المجموعة في إحدى عشرة ومئة صفحة. وضمّت إحدى عشرة قصة، ومقدمة بقلم الشاعر شوقي بغدادي عنوانها "قصص تشبه صاحبها"، وصمم غلافها الفنان أحمد معلا.

في المقدمة بيّن شوقي بغدادي أن هدفه تحديد الطابع النوعي الأساسي الخاص بالكتاب وليس كتابة "دراسة تهدف إلى الكشف العام، وبالنقد الدؤوب المنظم عن المزايا المتنوعة للكتاب المقدم بين السلب والإيجاب مع الدخول عميقاً في التفاصيل المدعومة بالشواهد" ص 3. وانطلاقاً من ذلك فقد استطاع بغدادي أن يحدد "الطابع النوعي الخاص" بالعمل من خلال وضع يده على رصانة العمل وهدوئه وتنظيمه الدقيق، بالإضافة

1 عارف حديفة، بلطة على الثلج، دمشق، وزارة الثقافة 2002

لارتباطه الوثيق بالواقع الحي الذي هو " المنبع الأساسي لعملية القص " ص6، ورأى أن القصص تشبه صاحبها الذي يمتاز " بهدوء غريزي ورصانة طبيعية"، يحميانه من الاستعجال والتسرع ويجعلان نصوصه صادقة تلفت انتباه القارئ إلى ما يحدث حوله؛ مما يعتقد أنه "عالي"، وتدفعه إلى إعادة التفكير فيه.

إن " بلطة على الثلج " تحقق بامتياز شرط الكتابة الأدبية الأول، وهو الإمتاع، إنك مع عارف حديفة تشعر بلذة القراءة، ومتعة تذوق الكلمات والأفكار، ثم تأتي بعد ذلك العوامل الأخرى، وإذا كان لا بد لكل عمل أدبي من ظلٍ ما كي يصبح حقيقياً - على حد تعبير رولان بارت - فإن ظلال الأيديولوجيا واضحة في قصص الكاتب ولكنها شفيفة، لا تعلن عن نفسها بفجاجة... إن القاص مهموم بالواقع الاجتماعي السياسي لوطنه ويبدو هذا ساطعاً في موضوعات نصوصه التي تتخذ من مراحل الاحتلال (العثماني - الفرنسي - الإسرائيلي) خلفيات لها.

لقد استطاع القاص من خلال وعيه السياسي الاجتماعي بطبيعة الحياة القائمة على الجدل والصراع والتطور أن ينقل هذا الأمر إلى نصوصه كافة... فلذا نحن في كل قصة أمام شكل من أشكال هذا الصراع... مرةً هو الصراع بين الإنسان والطبيعة القاسية (بثلجها ووعورة مسالكها وضباعها) كما في قصته التي حملت المجموعة عنوانها " بلطة على الثلج "، وقد يتغير وجه الطبيعة تلك مع اختلاف الفضاء المكاني فيصبح الصراع بين

الإنسان العربي المغترب والصحراء بعواصفها الرملية وقبظها
كما في " الطوز " وقد يصبح الصراع مركباً، فتشارك صحراء
المنفى بكل قسوتها مع المستعمر مع قطاع الطرق في محاربة مجموعة
من الثوار الذين يلتجئون إلى وادي السرحان في السعودية، في
أعقاب الثورة السورية الكبرى (1925 - 1927) كما في قصة "
ياقوت "، وسيصبح في قصص أخرى على شكل متوالية هندسية،
ففي " رسالة إلى السيلة مارتان "، تستعيد زوجة الكولونيل
مارتان - من خلال رسالة تصلها من دمشق إلى الجزائر، حيث
انتقل زوجها مع الجيش المستعمر - الماضي والذكريات، لتتابع
مصير الشاب " فوزي السويدي "، وهو ابن السيلة مارتان
بالتبني، والذي قتل والده في إحدى معارك الثورة ضد الفرنسيين
أنفسهم فتبنته المرأة العاقر وظننت هي وزوجها أنهما بإرسالهما له
إلى باريس للدراسة سينسى أهله ووطنه، فإذا به يعود إلى سوريا
ويصبح ضابطاً في الجيش الوطني ويدخل صراع أهله ضد المحتل؛
ولكن هذه المرة ضدّ الصهاينة ليستشهد في جيش الإنقاذ على
تراب فلسطين... وهل يقف القاص هنا.. عند هذا الشكل من
الصراع؟ لا؟!... فهو حين يرتاح قليلاً من الأشكال السابقة المباشرة
للصراع نجده يسلم قياد قلمه إلى الشكل الخالد من الجدل بين
الحياة والموت كما في قصته " البطمة " و" غيمة في الصيف ".

لقد عاد عارف حديفة في مجموعته هذه إلى مسرح الأحداث
والفضاء المكاني اللذين اشتغل عليهما في مجموعته السابقة

" صاحب السحابة "، ولكنه حفر عميقاً فيهما، وغاص في البيئة على جواهرها ودررها، محققاً خصوصية تميزه من خلال بيئة بكر، ما اشتغل عليها إلا قلة من الكتاب، وإذا كان القاص أميل إلى ملامح القص الكلاسيكي وقواعده التي أرسيت خلال قرون، مبتعداً إلى حدٍ بعيد عن التجريب والبحث عن أشكال جديدة... فإن هذه الشهوة كانت تطلّ برأسها على استحياءٍ في بعض النصوص كما فعل في " ياقوت "، أو في محاولة بناء قصة رمزية تقرأ على عتبة مستويات وفق ثقافة القارئ وسعة اطلاعه ومتابعته للفنون السردية كما في " أم السراب " وهي إحدى قصتين تشذان بشكلٍ كامل عن زميلتهما في المجموعة، حيث يلجأ القاص - كما أشرت - إلى الترميز، فيجد القارئ نفسه أمام سطحٍ يقدم قصة بسيطة كل مفرداتها يومية معيشة، وعمق يقدم واقعاً سياسياً مأزوماً وبشكل جذراً متعفنأ لا يمكن أن يطرح إلا ثمراً فاسداً.

يستخدم القاص في بناء عمله جملة من التقانات الفنية المعروفة والمستخدمة كثيراً في الأعمال السردية، وهو وإن كان يبدأ غالباً في سرد قصته من بدايتها زمنياً لكنه في كثير من الأحيان يلجأ إلى مهارات متعلّقة تضيء العمل كله، كأن يعود إلى ماضي هذه الشخصية أو تلك من خلال (الFLASH باك) أو السرد الاستذكاري، وقد يستخدم السرد الاستشراقي ولكن بشكل قليل جداً وحنز، وقد يستعمل أسلوب الرسائل، حيث جاء جزء كبير من قصة " رسالة إلى السيلة مارتان " على شكل رسالة، وقد يستخدم أسلوب المذكرات أو

الملاحظات التي يسجلها بطله في ذكريات صغيرة؛ كما فعل الشيخ قاسم النبي ينتظر عودة (ياقوت) من الشام بأخبار الأهل؛ والأولاد الذين انضم أحدهم للقاقوجي في جبل الزاوية، وراح الثاني يتنقل بين وادي السرحان وفلسطين متابعاً شؤون المنفيين.

أما اللغة فقد جاءت - غالباً - مُفصّلة على قَدِّ الحدث وبدا الحوار دائماً ملائماً للشخصيات مناسباً لسوياتها الفكرية والمعرفية، وبلغة عربية بسيطة تقترب كثيراً من العامية دون أن تقع في الوحشي والغريب منها، واستطاع الكاتب في معظم قصصه أن يكون مقتصدًا في سرده، وأن يجعل القارئ مشاركاً في تشكيل النص أو ملء فراغاته، كما جاء - على سبيل المثال - في هذا المقطع من قصة " بنت الكسار "، حيث تتخيل الفتاة أن أحد الجنود الأتراك أو أعوانهم قد ارتاب فيها وسألها عما تفعله في هذا المكان النائي فراحت تتمتم أو تجهّز إجاباتها: " أمينة.... من قرية المجلد.... إلى قرية الحصن.... خالتي مرة مقطوعة وعالجة.... وحلي مع أمي.... مات.... أخذوهم إلى الشام " ص 29

إن كل جملة في السطرين السابقين تستدعي في ذهن القارئ سؤالاً، وتختصر شرحاً طويلاً.

ومن الملاحظات التي يمكن أن تسجل على هذه المجموعة القصصية بشكل عام ما يلي:

- عدم اهتمام القاص بعنصري التشويق والمفاجأة، في بعض القصص التي كانت تحتل ذلك ففي قصة

" بلطة على الثلج "، يأتي العنوان ليكشف النص منذ البداية، ففارس الذي ينسل من بيته بهدوء، وقد نظر من النافذة إلى الحرج المغطى بالثلج وقدر أن الفجر سيزغ قريباً يحمل بلطته ذات الشفرة العريضة ويضعها في حزامه الجلدي، ثم يخرج في طلب ما يدفئ أسرته وفارس هذا سيدفع حياته ثمناً لسوء تقديره ولشجاعته، حيث تفتسه الضباع ويجد الخطابون في الصبح التالي بلطته المدمة مرمية على الثلج وإلى جوارها ضبعة مهشمة الرأس.

وبالإضافة إلى ما ذكرته عن العنوان؛ فقد أصر القاص في أكثر من موضع على قصته الإشارة إلى الضباع؛ ففي الصفحة الثانية من القصة يقول: (شعر أن لا شيء يمكن أن يخرقه: لا الثلج، ولا الريح الباردة، ولا حتى أنياب الضباع " ص37. وبعد ذلك بقليل يقول: " أترس باب عليته الحجرية الصغيرة، وتأكد أن المترسة قد استقرت في موضعها، فالضباع منفلة في طول البلاد وعرضها، الضباع القمامة... إلخ " ص38، وفي موضع ثالث يقول: " خرج فارس من بلحة الدار إلى الطريق وهو يحدث نفسه: عسى أن لا يصادفني ضبع ويؤخرني... " ص38. وسيكرر مثل هذه الإشارات في مواقع أخرى... ولهذا فسيكون الأمر عادياً

ومكشوفاً جداً حين يصطدم فارس بضبعة وفراعلها في طريق العودة من الحرج، وقد قطع بلّوطة وربطها إلى جسده وراح يجرها... وسيبدو الأمر عالياً حين يجد الحطابون بلطة فارس على الثلج؛ مما يعني موته

- في قصة (ليالي نسيمة) لم يحفل القاص كثيراً، بالتمهيد لتحول معروف من نائر لا يشق له غبار إلى زاهد متصوف؛ فجاء الأمر - إلى حد ما - غير مُسوَّغ فنياً.

- جاءت خواتيم بعض القصص عادية جداً، وكان بإمكان القاص لو أراد أن يجعلها أشد تأثيراً وأكثر جمالاً، وقد أشار شوقي بغدادي في مقدمته إلى شيء من هذا؟

- جاءت جميع الشخصيات التي تعب القاص في رسمها، والخروج ببعضها إلى سדרنة النموذج، إيجابية ومحبوبة، وقد اقتدى بالكلاسيكيين الكبار في خلق بعض تلك الشخصيات؛ كشخصية " فارس "، لكن من حقنا كقراء أن نتساءل أين غابت الشخصيات الأخرى الرديئة، السيئة، السافلة، المتآمرة...؟ وهل خلا الواقع المرجعي منها كي يخلو الفن؟!

حلم بطعم النعناع

ميلاد قاصص...

" حلم بطعم النعناع " مجموعة قصصية صدرت ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب - 2001 للقاص فيصل جميل أبو سعد، وضمت خمسة عشر نصاً، أحدها حمل عنوان " مقاربات قصصية " وتألف من سبع قصص قصيرة جداً. تقع هذه المجموعة في ثلاث وتسعين صفحة، وقد صمم غلافها الفنان التشكيلي أكرم حمزة.

إن القارئ بعد أن يعيش مع القاص هذا الحلم الجميل الذي يترك على لسانه وفي روحه طعم نعناع سحري؛ لن يصدق أن هذا العمل هو الأول للمؤلف " كما أشار الغلاف "، ربما لأن الأعمال الأولى للقصّاصين غالباً ما حملت من العثرات والمشكلات الفنية ما أثقل كاهل معظمها، أما هذا الحلم الينخضوري فقد تسامى إلى حدٍ بعيدٍ فوق كل ذلك طارحاً بين أيدينا محمولاته

الجمالية والمضمونية دون أن يسمح لهذه أن تطفئ على تلك أو العكس، فكانت النصوصُ تشفُّ عن أصغرِ الجزئيات في حيلة الناس والمجتمع، دون أن تقعَ في سذاجةِ الطرح ومباشرة. وهي وإن بدأت من حيث يبدأ الواقع اليومي المرجعي؛ وظلت مرتبطةً به بوشائجٍ عذيلة، إلا أنها لم تترك له - على الأغلب - أن يثقلَ متونها بمحمولاته السياسية والأيدولوجية الكثيرة، لقد أدركَ القاصُّ مبكراً - على ما يبدو لي - أن " الفن ليس نسخاً للواقع، وليس نسخاً للطبيعة، إنه إبداعٌ في إطار علاقةٍ جدليةٍ بين الداخل والخارج، بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي، بين الخاص والعام، إنه إعادةُ إنتاجٍ ذاتيةٍ كلياً، لموضوعٍ ليس ذاتياً كلياً"¹

ولهذا فسئري أن معظم نصوص فيصل أبو سعد ظلت مفتوحةً على القراءات والتأويل، ولم تنغلق على نفسها ولم تقع في ضحالة المرمى؛ وهي قبل ذلك استطاعت أن تعكسَ امتلاكاً جيداً للأدوات الفنية والمعرفية، بالإضافة للخبرة والمهارة المطلوبتين لفن القصة القصيرة. وحتى لا يظلَ الحديثُ عاماً سأتناول بالبحثِ جملةً من العناصر والمكونات السردية التي تغري بالوقوف عليها.

أولاً- في الشخصية:

الشخصية في النص السردى كيانٌ مصنوعٌ من الكلمات، على خلاف الشخص في الحياة؛ الذي يتكون من دمٍ ولحمٍ وسوى ذلك، وباستخدام الكلام فقط يرسمُ لنا القاص واقعاً يوهمنا بأنه

غير كلامي بل حقيقي، وهذا لعمرى سحرٌ يمكن حدوثه في هذا الفن من خلال علاقةٍ تأمرية بين القاص والقارئ، فالثاني ينغمس في هذه اللعبة ويشارك القاص فيها.

إن الشخصية عند فيصل تحتل أجواء قصصه، ونرى المضامين تتمحور حولها، ولهذا فهو يعكف عليها بالعناية والاهتمام راسماً ملامحها؛ إن قصص فيصل هي قصص شخصيات بالدرجة الأولى، وهي شخصيات من النوع الذي لا تفوق قدراته قدرات الآخرين، ولا تعلو فوق الظروف الاجتماعية المحيطة أو الطبيعية، كما أنها لا تتسم بالبطولة أو الزعامة.. إنها شخصيات تضاف إلى غيرها من بني البشر، ولو كنا نجهل أن الشخصيات في القصة من كلمات فقط، لزعمنا أننا رأينا هذه الشخصية أو تلك في ساحة تشرين أو تحت جسر الثورة أو في المرجة وما إلى ذلك.

وفي كل الأحوال فقد امتازت شخصيات فيصل - إلى حد بعيد - بالثراء والتنوع، وهي غالباً مكافحة تحاول أن تصنع شيئاً، أن تصارع الظروف المحيطة، تحاول أن تغير شيئاً، ولكنها في النهاية تنكفي على نفسها وتخسر معاركها، وتُهزَم بشكلٍ أو بآخر؛ مما يؤدي بها - وهذا أمرٌ لافتٌ للانتباه - إلى الانتحار كما في قصص (الأفق الأعمى - طيبون ولكنهم قتلة - فتاة من الرغوة اسمها رنده) أو إلى الانكسار والانغلاق على الذات فيما يشبه مرضاً نفسياً كما في قصتي (قطار - سرقات صغيرة) أو إلى السجن السياسي وما ينتج عنه من تشوهات كما في قصص (سلمان والملح الفاسد - بستان الأميرة - عودة ناقصة - حصار - وحشة - كلاب بافلوف).

إذا هي دائماً شخصيات منكفئة مدحورة، وإن حاول بعضها أن يطلق صرخته في النهاية فإن تلك الصرخة تظل حبيسة فضاء مُغلق كما في (مرايا الفجيعة - مفاتيح)، صرخة قد تمتصها الشخصية نفسها، قبل أن تفلت من فمها.

لقد حاولت شخصيات هذا القاص أن تحقق شيئاً، أن تغير ظرفها المحيط به، أن تبدل قليلاً في واقع موضوعي ضاغط، لكنّها - كما قلت - لم توفّق إلى شيء من ذلك فظل الواقع راكداً ساكناً كماه مستنقع وتبدّلت الشخصيات مع الظرف المحيط أو فضلت الهرب منه بالانتحار أو سوى ذلك...

هل يعني هذا الأمر أن القاص كان أميناً للواقع المرجعي؟ لا شك في ذلك؛ فقد ولد - كما أشار الغلاف - سنة 1968 في إحدى مدن الوطن العربي الكبير، وقبل هذا التاريخ بقليل وحتى الآن نستطيع أن نحصي عشرات الهزائم والانكسارات؛ هزائم وانكسارات تعيشها الأمة في علاقتها مع الأمم الأخرى ويعيشها الأفراد في إخفاق مشاريعهم السياسية والاجتماعية المختلفة! وفن القصة أحد أكثر الفنون التصاقاً بمجتمعه وظرفه التاريخي الاجتماعي.

لقد ميّز النقد بين طريقتين عامتين تنظمان فعاليات بناء الشخصية هما: التحليلية والتمثيلية؛ حيث تعني الأولى أن يقوم القاص بمراقبة شخصياته من الخارج فيصفها ويبسط أفكارها ومشاعرها، وقد يفسّر أفعالها وتصرفاتها وبواعثها، بينما تعني الثانية أن يترك القاص لشخصياته أن تعبّر عن نفسها بنفسها، أو

من خلال صوتٍ غيرها من الشخصيات متجنباً التعليق عليها أو وصفها⁽²⁾ وأشار آخرون إلى أن رسم الشخصيات قد يتسم "بالإيجاز" أو "بالسرحة"؛ والرسم الموجز للملامح "هو عبارة عن القول بشكلٍ حاسمٍ أي نوع من الناس هذه الشخصية، والراوي هو الذي يقول لنا ذلك. إنه يقول ولا يبني. إنه نوع من البيان الصريح. أما السرحة في رسم الملامح فهي التي تبين الملامح الخاصة بالشخصية عند القيام بالحدث؛ فالقارئ يرى ما أراد الراوي الإفصاح عنه. الراوي ينوّه والقارئ يتخيل ويخرج باستنتاجاته عن طبيعة الشخصية"⁽³⁾ إلا أنني شخصياً أعتقد أن لا فضلَ لطريقةٍ أو وسيلةٍ على أخرى في رسم الملامح؛ الذي يَفْتَرِضُ الانتقاء والاصطفاء، لكن العبرة تكمنُ في مهارة القاص عندما يختار الطريقة الملائمة في السياق المناسب.

وفي المجموعة التي بين أيدينا يستخدمُ القاص كلتا الطريقتين السابقتين؛ من خلال جملة وسائل سندرس بعضها:

1- تقديم ملامح الشخصية كما تبدو في عيون الآخرين؛

يلجأُ القاصُ إلى هذه الطريقة في أكثر من نص؛ ففي قصّته الأولى " الأفق الأعمى"، يسوقُ الراوي جملةً من العبارات هي مقتطفات من حواراتٍ جَرَتْ بين بطل القصة المقدم على الانتحار وحيبته سلوى منها ما يلي: " كم مرّةً قالت لك: لماذا لا تلبس حذاءً رياضياً؟ لماذا لا تتعلّم الرقص الغربي؟... لماذا لا تجلسُ معنا

في مقصف الجامعة؟.. ثم قل لي ألا تمّل من الحديث عن هذه البرجزيّة في البيت والمسبح والـ... فصيح لها مُبتسماً: اسمها البرجوازيّة... سمّها ما شئت، لكنني أريدك أن تخرج من قوقعة الكتب والأفكار البالية، وأن لا تفلسف الأشياء دائماً، إذا ابتسمت فتة فلأن وضعها الاجتماعي كذا.. إذا فشل طالب فلأن مستوى دخل الفرد كذا.. أشعُرُ وكأنني أتعاملُ مع آلة أو خزانة كتب، ألا تشعر بالضيق؟.. ألا ترى أنك مقيّد.. تماماً.. الخ" (4) إن هذا المقبوس - وغيره في النص - من كلمات سلوى يرسمُ لنا صورةً شديدة الوضوح عن شخصيّة هذا الشاب، وأفكاره، وانتماءاته، ووضعِهِ الاجتماعي... مما يؤسسُ لصداقته مع الواقع ولنهايته الفاجعة.

وفي قصّته " سلمان والملح الفاسد " تسيطر هذه الطريقة في تقديم الشخصية على مجمل النص تقريباً؛ فالراوي الذي يقتسم البطولة مع سلمان هو الذي يقود السرد، ولا يجد القاص وسيلةً أنجح من تقديم شخصيّة سلمان (من الخارج والداخل) من خلال رؤية صديقه له؛ كأن يقول: " كان سلمان يعتبرُ أن كل رجل بدين دب، والدب ليسَ وحشاً، ولا ثقیل الدم... البدينون لديه هم الطرفاء الأقوياء والطيبون كالدببة. كان يعتبر أن النحيفين هم الذين سيعيثون في الأرضِ فساداً، سيخربون هذه الأرض " (5) ثمّ يقولُ في موضع آخر: " وحلّه سلمان كان يستأنس بوجود العقارب والأفاعي، يرى في الأشياء ما لا تراه العيون ويسمّع أصواتاً لم يكن

لأحد منا أن يسمعها "ص39. ويقول أيضاً في مكان آخر: " كان يعلن دائماً أنه يحترم الكلب الشريد أكثر من كلب الحراسة الذليل، ولم يكن يعترف بغياء الحمار، معللاً أن أحد عميه كان حماراً واستطاع أن يُصبح مديراً للمصرف الـ... بينما عمه الكلب بقيَ واثياً صغيراً " ص41 إن مثل هذه المقبوسات وغيرها تبني أماننا شخصيةً سلمان جزءاً جزءاً.. حتى نجدها وقد وقفت أماننا جسداً من لحم ودم وأحلام وأفكار.

وفي قصة " مرايا الفجيعة " التي يقود السرد فيها طفلٌ لا اسمَ له هو بطل القصة؛ يترك لنا القاص أن نعثرَ على ملامح شخصيات النص في كلمات الراوي / البطل، الذي يرسمُ زملاءه في المدرسة كما يعرفهم، بعد أن يضعَ القاص أولئك الأطفال في أزمةٍ أو حالةٍ جديدةٍ عليهم، فال معلم الذي لم يتغيّب عن دروسه قطّ، لم يحضر اليوم، والعصا وحدها تستلقي وتمطّي على الطاولة، بينما الرؤوس الصغيرة الخائفة تجلس شاخصة صامتةً بانتظار حدوث شيءٍ ما، ومن هنا يبدأ الطفل / البطل بتقديم ملامح بعض الشخصيات المحيطة به، وبوصف انفعالاتها حتى يجعل الحدث القادم في القصة مرئياً لنا نحنُ القراء:

" ربّما كنتُ الوحيد يومها الذي تجرّأ وحاولَ الخروج من الشرنقة، لقد شعرتُ بأنّ مكروهاً أصابَ الأستاذ، وإذا كان لا بُدّ من السؤال، فمن لي سوى غيلان، أشرسنا وأكثرنا شغباً، يستطيع في مثل هذه الظروف الحالكة أن يرد على سؤالي. فالتفتُ إلى الخلف وهمستُ: غيلان.. غيلان. لكنّه قل لي: هُسن " ص24

نلاحظ هنا أن القاص قدّم شيئاً من صفات غيلان (الشجاع، الشرس، المشاغب، الذي لا يأبُه بالعواقب) وسيفعل الأمر ذاته مع شخصيّة أخرى هي: التلميذ سالم.

2- تقديم الشخصية من خلال نمط كلامها:

في هذا الشكل يُريح القاصُّ روايته أو رواته من عبء وصف أو رسم الشخصية، ويترك لحوارها أن يقدّمها، وقد اعتمد فيصل هذا النمط في بعض قصصه كما في " خط الأفق " حيث راح جدّوع البويجي يحدث زوجته عن مشاغباته أيام الطفولة، تلك التي أدّت به إلى الطرد من المدرسة، وسيتمكّن هذا الحوار من رسم شخصيّة بسيطة جداً وساذجة، تحاول أن تدّعي القوة والصلابة، وإثارة اهتمام الآخرين، وهي عملياً ليست على شيء من ذلك:

" - والله يا بنت عمي، كان أبو محمود مثل المسطول، لا يعلم من أين يأتيه كل هذا البيض.. ليس.. كانت أيام سوداء. " ص33 وفي موضع آخر يحدث جدّوع جارة (بياع التمرس):

" - تصوّر عندما كنتُ في العسكرية كان معي ثلاثة من أبناء المدينة.. كنت آخذ عشر ليرات من كل منهم مقابل نوبة الحراسة، ألم أقل لك إنهم يخافون حتى الخروج في الظلام.. ليس.. انظر إلى هؤلاء الفتيان " ص34-35. وفي المساء يستلقي جدّوع على فراشه ويحدث زوجته:

" - والله يا بنت عمي، رأيتُ اليوم أربعة شبّان، كل واحد منهم بحجم الثور، صرخت بهم صوت.. لم يجرؤ أحدٌ منهم على

رفع نظره.. ليس.. كم مرة قلت لك أعطيني المنفضة يا ابنة الكلب" إن الحوارات السابقة استطاعت أن تقدّم شخصية جدّوع بمهارة؛ استطاعت أن تجعل القارئ يتصوّر (بويجي) فقيراً، ضعيفاً، لا يابّهُ لحالِهِ أحد حتى زوجته، من خلال محاولتيهِ أن يبدو على عكس ذلك من البطولة والقوة والمهابة.

وستقومُ شخصيتا الأستاذ والعقيد المتقاعد في "بستان الأميرة" بتقديم بعض ملاحظتهما الفكرية من خلال حديثهما مع الراوي البطل؛ حيثُ سيظهرُ الأستاذ جامداً، مُتمترساً عند بعض الأفكار التي طرحها ماركس ولينين، محاولاً جرّ تلك الأفكار قسراً إلى حقل القصة القصيرة، دون أي محاولة لفهم هذا الجنس الأدبي من داخله، وسنرى العقيد المتقاعد" الذي قاتلَ في بورسعيد، وقُطعت إصبعُهُ في تل (أبو النلى)، وشربَ من بحيرة طبريا" ص55 ينكفي من بطلٍ قوميٍّ يخوضُ حروبَ تحرير الأمة إلى شخصية رجعية لا ترى أبعدَ من منطقها وطائفها وفئتها الصغيرة، فهي هو يقول للراوي البطل:

"- الرأي عندي أن كل الأشخاص الذين تكتب عنهم مثل هذه الصحون البلاستيكية، لا طعم لهم ولا رائحة. / ولكن لماذا؟ / - لأنهم غريبون عن عاداتنا، غريبون عن منطقنا.. امرأة تُقبل رجلاً في الحديقة العامة، فتلة تقود سيارة وتلدن، إذا أردت أن تكتب أكتب عن (ذبح البصيلي) واكتب عن (غزوة دحّام)... الخ" ص56، وكأنني بفصل

ومن خلال هذه الشخصية قد أرادَ أن يقدمَ نموذجاً طاعياً الحضور في الحياة من حولنا.

3 - تقديم الشخصية على لسان الراوي؛

لعلَّ هذا الأسلوب هو الأكثر بساطةً، والأكثر استخداماً في القصة التقليدية؛ لكن هذا لا يعني أن هذه الطريقة أصبحت نافلة، بل سيجدُ القاص نفسه دائماً مضطراً إلى العودة إليها واستخدامها، حينَ تفرضُ عليه طريقةُ بناء القصة ذلك.. وفي هذه المجموعة نجد القاص يستخدمها قليلاً؛ كما في هذا المقبوس الذي يصف فيه الراوي شيئاً من الملامح الخارجية لجذوع بطل قصة (خط الأفق): "جذوع.. بويجي قبضلي، يستطيع أن يبتلع سيكارتته المشتعلة بحركة واحدة، وغالباً ما يضعها وراء أذنه إلى أن ينتهي من مسح الأحذية. تراه جالساً أمام باب الفندق لابساً معطفه العسكري الطويل، سائراً به أشياء ما أنزلَ الله بها من سلطان" ص 43 أو هذا المقبوس من قصة (الأفق الأعمى) حيثُ يتغلغلُ الوصفُ إلى ما هو أعمق من الثياب واللامح الخارجية: "ريقٌ يرفُ كالنديل، شاحبٌ كما الأغاني القديمة، وهائئٌ وديعٌ كان المسيح نائمٌ فوق جفنه" ص 5 أو كقول الراوي نفسه في القصة المذكورة "خرجت سلوى من بيتها مثل قلعة، لكن قلبها مَحني، شائخة كبرج، ومهملة كمدفأة في الصيف. الله وحده يعلم مقدار الحزن المتشبت بصدرها، والله وحده يعلم سر نواياها اللذيذة" ص 8

4 - تقديم الشخصية من خلال الحدث؛

تسهم أفعال الشخصية، وردود أفعالها، وسلوكها بشكل عام عند مواجهتها أزمة معينة، أو خلال حدث ما، في رسم سماتها ومعالمها بشكل مباشر في قصة " دعوة ناقصة " يضعُ فيصل بطله أمام موقفٍ يُعتبرُ اختباراً قاسياً لإنسانيته؛ البطلُ شخصٌ فارٌّ ومختبئٌ في حارة ضيقة، وهو على ما يبدو ملاحقٌ من رجال الأمن، ولكي يضمن بقاءه بعيداً عن قبضتهم، عليه ألا يتعرّف إلى أحد، أو يخاطب أحداً، أو ألا يطيل الوقوف في الشارع وما إلى ذلك، وفجأةً تهتزُّ وتنهارُ كل تلك التعليمات التي على هذا أن يتبعها ل يبقى طليقاً، حين تظهرُ الطفلة ذات الشوب الأحمر؛ فهي مرّةً تستوقفه وتطلب منه سُكرةً، ومرّةً أخرى " تُخرش " على باب غرفته وقد رأته يدخلها، وتحاول أن تتحدّث إليه. فيجدُ نفسه أمام خيارين؛ الأول أن ينهر هذه الطفلة، أن يزجرها فتمتنع عن إزعاجه أو المجيء إليه، وبالتالي يحمي نفسه من كائنٍ صغيرٍ قد يثرثرُ هنا وهناك عنه ويكشف أمره، أو أن يترك الأمور تسيرُ على حالها وعندها سيصبحُ في خطرٍ وربما كانت أمامه خيارات أخرى - ومن الجدير ذكره أن وجود جملة من الإمكانيات للعمل تدفعُ الشخصية باتجاه تحقيق اختيار ما؛ هو ما يخلق قصّة - وهكذا سيلاحظ قارئ المجموعة أن بطل فيصل سيختار الخيار الخاسر.. سيتعلّق بالطفلة، وسيشتري لها الطعام والساكر وستنشأ صداقة عذبة بينهما.. وحتى بعد أن يُقبض عليه ويودع السجن، وتمرُّ السنوات، تبقى صورة تلك

الصغيرة وكلماتها - وخاصة " عمو.. تعل بكره" - قشةً يتمسكُ بها هذا الغريق. إنّ تصرّف هذه الشخصية خلال الحدث كشفَ لنا مدى عمقها وإنسانيتها وطيبته، مدى محبة الدنيا والطفولة في أعماقها؛ وجعلنا نفهم أو نحسّ أن ما حدث لها ظلم، فمثل هذا الرجل لا يمكن أن يكون مكانه السجن! وسيتبعُ القاص الطريقة نفسها في " مرايا الفجيعة" وقد يهتدي القارئُ إلى وسائل أخرى لرسم الشخصيات عند فيصل غير التي أشرتُ إليها؛ كأن يجعل ميول هذه الشخصيات وأذواقها وما تفضله من أشياء يُعبّر عنها، أو أن يترك للجو المحيط بها وردود أفعالها إزاءه تشي ببعض ملامحها.. أو من خلال صوت الشخصية الداخلي وتوجّاتها العقلية، فنشعرُ في هذه المجموعة، أن القصة القصيرة رغمَ جازتها وكثافتها، وبالتالي صغر المساحة التي يمكن للقاص فيها أن يقدّم شخصياته، استطاعت أن ترسم الكثير من ملامح الشخصيات وجعلتنا نراها أقرب إلى الحية والعافية.

وقبل أن أغلر هذه الفقرة لا بدّ من الإشارة إلى أن القاص كان يفضل عدم تسمية الكثير من شخصياته (أبطال ست قصص من أصل اثني عشرة قصّة)؛ بخاصةً تلك الشخصيات التي كانت تسيرُ إلى الموت أو الانتحار؛ هل كان يفعل ذلكَ عامداً؟ اعتقد: نعم، وليسَ سبب ذلك - كما قد يرى البعض - أن معظم تلك الشخصيات كانت تقومُ بدور الرواة! لا، فحتى الراوي المشارك أو البطل يمكن أن يذكر أسمه أو يترك لغيره أن يفعل ذلك، لكن

القاص - برأيي - أراد أن يقول إن الاسم قد لا يعني شيئاً أمام الحالة التي تمثلها هذه الشخصية، وأمام وضع الشريحة التي يمكن أن تنتمي إليها؛ وما هي أهمية اسم هذا الصعلوك أو ذاك. وهذا المخلوع أو المنبوذ أو ذاك، إن أغفال الاسم وسيلة للتعميم بشكل أو بآخر، أما النماذج الأخرى من البشر فنراه يستخدم المفاارقة في تسمية بعضها؛ ففي قصة " مفاتيح " نلاحظ أن الشاب الذي يقدم مفتاح بيته " لعلي الأسعد " الملقب بالواوي، ولدير الشركة وغيرهما يلتقوا بعشيقاتهم يسمى " محموداً "، والدكتور الذي تزوج حديثاً والغافل عن زوجته بسبب حالات النكوص إلى الطفولة نتيجة صدمة أصابته يومها، يسمى " سليماً " وما إلى ذلك والطفل الذي تعرّض للضرب المبرح في " مرايا الفجيعة " يسمى " سلماً " وما إلى ذلك.

بقي أن أشير إلى مسألة هامة عند القاص. لقد تمكّن من خلق انسجام كبير بين الشخصية والحدث الذي تقوم به، وانسجام في أسلوب رسم الملامح وفي بناء المضمون، وليس أدل على ذلك من قصتي " سلمان والملح الفاسد " و" بطعم النعناع".

ثانياً- في لغة السرد:

إن أهم ما يميز هذه المجموعة، هو أن لغتها لا ترتضي لنفسها أن تنجز مهماتها التوصيلية أو الإبلاغية فحسب، بمقدار ما تتجاوز ذلك إلى غايات أكثر صعوبة، هي غايات مجازية تعتمد الانزياح بشكل لافت.

فنرى القاص يشتغل على اللغة ويحاورها، ويستغل ما يتاح له من طاقاتها الجمالية المختلفة مما يجعل النص عنده خطاباً تغلب عليه الوظيفة الشعرية؛ لنقرأ مثلاً هذا المقطع من "الأفق الأعمى" في وصف سلوى وهي ذاهبة لأخذ رسائلها المزعومة من حبيبها: "ركبت سيارتها الخاصة، أدارت مقود أحزانها باتجاه اليسار، وفجأة كالخدر الشهي، كأن أعصابها أسلاك مكهربة، وكأول اشتعل النار في الهشيم سرت في جسدها قشعريرة... ركضت بضع غزالات في دمها، وتنفس أيلٌ هائج من بين شقوق تنورتها، فأخذت تدوس بكامل فرحتها على البنزين، بشوقها، بكل جوارحها وأحزانها الماضيات (....) الأيل يتنفس والجرح ينز، النهر الأبيض يتسلى بالآخر، والصدر يرف ويفح كما الأفقى، فكّت عروة أمواجها، وأراحت يدها على ركبتها، داعبت زراً للمجاملة، فكّت زر حيطتها، وكادت أن تفك زر الأمان " ص9

ونلاحظ من خلال المقطع السابق - وغيره - أن أسلوب القاص يحقق تأثيره من خلال بساطته ورشاquته وبعده الموسيقي. إنه يخلق انزياحه ببساطة محيرة معتمداً الاستعارات والكنيات والمقابلات وغيرها.

وإلى ما سبق نحسّ لغة القاص شلالاً من الأحاسيس التي تعكس أبعاداً نفسية ووجدانية، إنها لغة تصبح "الجملة أو الفقرة فيها نسيجاً فنياً من الذاتي والانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائح الشم"⁽⁶⁾ وحاسة الذوق، أو هي

لغة تلغي في مواضع كثيرة التعقيل وتقيم مكانه التخيل - على حد تعبير نبيل سليمان⁽⁷⁾ -

ولست أدري إن كان من قبيل المدح والثناء أو سوى ذلك أن أقول إن لغة القاص في كل قصصه اتسمت بالعواطف المتأججة؛ كل أنواع العواطف، وربما لا يعود السبب في ذلك إلى السمة الشعرية الغالبة على اللغة فحسب، بل إلى طبيعة شخصياته (بمن فيهم الرواة) النابضة بالحياة؛ لنقرأ من قصته " بطعم النعناع ": " لم يكن أحد يعتقد أن هذا الأشعث الذي خلَعَ أحلامه في حصار بيروت، وشرد كالسحابة يمكن أن يصاب بالمرض أو أن يحزن لأمر ما، إلا الحورية نفسها، ولأنها قدّت من نور المحبة لم تستطع العبور دون أن تقول له مثل عصفورة - لا لشيء، فقط لأنها تريد أن تزقزق - (صباح الخير).

يله ما الذي حدث؟! لم تكن العصفورة تلدي أنها ستلامس قلبه هكذا! ولأنها بلطفة الرحمن تقدمت منه وقالت:
- (أرجو ألا تكون مريضاً)

ويله... يله... ما الذي أعاد اللعاء إلى وجهه، ما الذي نشر هذا الصباح المقيت سُكراً فوق شغاف قلبه " ص 19.

وقد ساعدت هذه اللغة (من خلال علاقة لغة النص بمضمونه) في جعل المضامين ذاتها لا تنطلق من عالم موحد ضيق الأفق، ولا تنتهي أيضاً إلى قراءة واحدة ذات مرجعيات محددة سلفاً...

لقد تعددت المضامين وتنوعت، فكانت تمثل الحياة باتساعها؛ من قصة حب محكوم بالفشل تنتهي بانتحار الشاب (ضمن ظروف شخصية واجتماعية محددة)، إلى مشكلة شخص صغير لا يأبه له أحد، ولا يعيره اهتماماً أحد فيحاول اختلاق ذلك، إلى مشكلات البطالة، إلى الأرض والعمل الزراعي، إلى مدن تقدم مفاتيحها لغزاتها، إلى علاقة الكاتب أو المثقف بالسلطة، إلى الحب الوهمي الذي يسيطر على شخصية أقرب ما تكون إلى المرض، إلى العمر الذي ينفقه الإنسان فيما يظنه مهماً قافزاً فوق أجمل ما في الحياة من متع وعلى رأسها متع الطفولة بشقاوتها وألعابها، وصولاً إلى حرب عربية عربية وثمارها المرة على الشخصية العربية، التي تتصدع تحت آلاف الضربات من الداخل إلى الخارج.

ثالثاً- في الحكمة وتصميمها:

ليس هذا القاص مغرماً بالتجريب - من هذه الناحية - أو حتى ميالاً إليه؛ كما تظهر مجموعته هذه؛ فقصصه تمتلك ملامح وأشكالاً محددة، وحتى على صعيد تصميم الحكمة نجده أقرب إلى روح القصة الكلاسيكية؛ فقصته تمتلك حيكاتٍ وشخصياتٍ ووجهات نظر ملموسة، ورؤى واضحة الملامح، والنص عنده متماسك ومشدود وليس مجموعةً مبعثرة فوضوية من العناصر السردية، كما نجد عند كثير من المجربين هذه الأيام.. حتى في (مقارباته القصصية) التي ضمت سبعة نصوص قصيرة جداً حافظ القاص

على شكلٍ أنيقٍ متماسكٍ لأقصوصاته، التي نزلت أكثر من زميلاتِها إلى قاع المجتمع وعلجت أشياء حياتية يومية، وامتازت أحياناً بشيء من السخرية السوداء، وإن كان قد سَمَّاهَا (مقاربات قصصية) في محاولةٍ منه للخروج من مأزق التجنيس، فإنها استطاعت أن تمتلك مشروعيَّتها كقصص من خلال جمالياتها؛ لنقرأ مثلاً أحد أقصر تلك النصوص:

" كل الذين تخرجوا في الجامعة، والذين لم يتخرجوا، والذين دخلوا الأحزاب، وتظاهروا واستنكروا ونددوا، والذين وصلوا والذين ماتوا ولم يصلوا، والذين تخاصموا على فتاة، أو اتفقوا على فتاة، أو نقلوا حدَّ الأرض، أو وقَّعوا.... كلهم يظهرون كالجرائم التي تدبَّ على قشرة برتقاليةٍ متعفنة عندما تنظر إليهم من كوة هذه الزنزانة " ص 71.

الملمح الآخر في قصص هذه المجموعة كلها هو حرص القاص - سواء أراد ذلك أم لا - على جعلها قصص مغلقة عموماً، أعني أن رواته يتدخلون دائماً لإيقاف الحدث عند نهاية محددة؛ نهاية فيها تتكشف الحلول وتصل لعبة السرد إلى مستقر لها.... وهذه ميزة كلاسيكية أخرى، ولو عدنا إلى رأي إنريكي اندرسون امبرت فسنفترض " أن شكل القصة أحياناً ما ينقل شكلاً مفهوماً للعالم سواء كان المفهوم هو الذي يصنعه الكاتب، أو ذلك الشكل المصنوع مسبقاً، ويحمده في ثقافته (...). إن الحدث الذي عليه القصة هو حدث توسعي: هناك الشخصيات والوقائع

والانفعالات والمناخ والضغوط الخارجية والداخلية وكل شيء ينمو ويتغير. والقصة المغلقة تكبح جماع هذا التوسع باستخدام فلسفة حيلة تميز بين الخير والشر والخطأ والصواب والصحة والمرض والنصر والهزيمة، بين القيم واللا قيم، بين الكون والفوضى، ويمكن أن توسم الشخصيات فيها بالغموض واللاوضوح إلا أن الراوي يعرف من البداية أن النهاية لا بد أن تكون موقفاً له دلالتة. سوف تحل المشاكل بشكلٍ أو بآخر، ذلك أن العالم له مغزى أو هدف، أما نهاية القصة المفتوحة فهي ليست نهاية، فمقصدها هو ألا تكون هناك نهاية لوضع القوى الفاعلة فيها"⁽⁸⁾

وعليه فأنا أعتقد أن إحدى أهم تجليات موهبة القاص - في مثل هذا النوع من القصص - تتمثل في النهايات الذكية لهذه القصص، أو إن شئتم في دقة إقفاله نصوصه، أو كما اصططلحت العرب في مجال الشعر "حسن التخلص" ولقد تمكن فيصل أبو سعد في معظم نصوصه من أن يدخل إلى النص بذكاء، ويقفله بدقة وموهبة.... إلا في بعض المواضع وهي:

- قفلة قصة " فلاحه بدو "، التي جاءت على شكل مثل شعبي: " هيهات أن يصلح العطار ما أفسد الدهر..." ص 49، والتي لم تستطع أن تقدم شيئاً جديداً على ما سبقها؛ بل حاولت أن تمنع في الشرح والتعليق والتقرير.

- قفلة قصة " بستان الأميرة"، حيث كان بإمكان القاص أن يستغني عن قوله: "يلدي ترتجف وجسدي ثقيل.. ثقيل.. ثقيل" ص 58،

لأن الجمل الثلاث التي سبقت قلّمت ما هو أكثر جمالاً وإيماءً،
عندما قل بطل القصة: "قولوا لأختي إنها لن تجد شيئاً تحت
الفراش العتيق... لأن صوتي ضائع من الزحمة، وقلبي يرفّ كذبالة
قنديل" ص58، فما دام القلب يرتجف ويرفّ كذبالة قنديل يوشك
على الانطفاء، فلماذا نطفئ هذه الصورة شديدة الإيحاء بالتأكيد
على معناها بارتجاف اليد وثقل الجسم.

- في قصة " عوة ناقصة "، وهي من القصص الهامة،

يفتح فيصل نصّه بالعبارات التالية:

" الحمد لله أن الحنين لا يهطل عليّ كالطر، وإنما يجتاحني كنزلة
برد.. يومين.. ثلاثة.. وينتهي الأمر، أعود مثلما كنت جداراً. فقد عاهدت
نفسي، وعاهدتك سرّاً ألا أسمح لأحد في الدنيا أن يرى ضعفي.. " ص64
إن هذا المدخل إلى النص لم يكن موفقاً في الجملتين الأولى
والثانية؛ فهذا الحنين الذي أراد الراوي أن يصوّر لنا تأثيره عليه،
ازداد إبهاماً وبعداً عن الفهم؛ بل أخذنا إلى مقارنة بين هطول
المطر (وهو مختلف ومتنوع بشلّة) وبين نزلة البرد (وهي أيضاً
متنوعة ومختلفة ومتباينة)، بينما لازلنا نطأ العتبة الأولى للنص؛ ولو
اكتفى بواحدٍ من التشبيهين لكان أفضل.

أما القفلة وهي مرتبطة بهذا الاستهلال فقد جاءت كما يلي:

" ربّما كبرت الآن، ولكنني لا أتخيلك إلا وأنت تلبسين ذلك

الثوب الأحمر الذي يضيء ذاكرتي كمصباح، سأعود كرمي لعينيك... ربما
سأعود.. فأنا جدار صلب... جدار صلب ولكنني أتصدع " ص68.

هنا أظن أن هذه القفلة - وهي كما يرى النقد النظري يجب أن تؤدي وظيفة جمالية في الوقت الذي تلعب فيه دوراً في تحديد مصير الشخصية - هذه القفلة كان يمكن أن تكون أكثر إحكاماً ولجلاً وانسجاماً مع مجمل النص والمقدمات التي عرفناها عن الشخصية.. لقد فاجأنا الراوي / البطل (بعد إصراره في أكثر من موقع على أنه جدار صلب) بقوله: " ولكنني أتصدع "... وكان أولى به كي نقبل منه ذلك أن يمهد لهذه العبارة، وأن يشعرنا بالصراع الداخلي في أعماق الشخصية بين الثبات والانهايار.

أما فيما يتعلق بتصميم الحبكة؛ فمن المعروف أن الأحداث في الواقع تجري متتالية مع الزمن، أما في القصة فالأمر مختلف تماماً؛ فالأحداث يجري ترتيبها من قبل السارد الذي يبدعه القاص، وهذا السارد الوهمي يتلذذ بتوزيع المواد المتوفرة بين يديه في جسد النص، وفق خطة مرسومة؛ ولهذا اعتبر التصميم جانباً جمالياً هاماً للحبكة⁽⁹⁾

لقد اتسمت معظم قصص المجموعة ببساطة تصميم الحبكة، كما في (بطعم النعناع - مرايا الفجيعة - مفاتيح - خط الأفق - فلاحه بدو - البصقة - طييون ولكنهم قتلة) حيث لاحظنا أننا أمام تصميم يشبه السُّلم⁽¹⁰⁾، فالحدث يتتالي مع الزمن بشكل انسيابي متقدم، والقارئ يصعد مع الراوي درجةً درجةً وصولاً إلى النهاية. وإلى جانب سبعة النصوص المذكورة، امتازت النصوص الباقية بحبكات متنوعة إلى حدٍ ما.

ففي القصة الأولى "الأفق الأعمى" يجري الحدث في خطين متوازيين متزامنين؛ ينحرف أحدهما في نهاية القصة ليلتقي بالثاني؛ وقد قسم القاص نصه إلى قسمين، خصص الأول للشاب الذي يجلس في غرفته مثقلاً بهمومه وآلامه وذكرياته ووضعه الاجتماعي، مصارعاً نفسه، مقبلاً باتجاه الانتحار ومدبراً عنه، وصولاً إلى لحظة فصد وريله. أما القسم الثاني من النص فقد خصص لخروج سلوى حبيبة الشاب من بيتها، وانطلاقها إليه، ثم مرورها بالسوق لتشتري له مجموعة من الهدايا التي ابتكرتها غيلتها فجأة، علّها تغسل خلاف الأمس، وهذا الحدث يجري في الوقت نفسه مع حدث المقطع الأول، ثم يلتقي الخطان معاً حين تصل سلوى إلى مدخل الحارة لترى مجموعة من الناس تحتشد أمام مسكن الشاب وسيارة إسعاف تشق طريقها وفوقها يرفرف ملاك أسود.

وفي قصة "قطار" تبدأ القصة من نهايتها تقريباً، حيث يضعنا القاص أمام بطله الدكتور سليم في صباح من صباحات شهر زواجه الأول - على ما يبدو - وهي شخصية سنكتشف فيما بعد أنها غير سوية؛ شخصية مأزومة حين يشرع القاص في تلمس أسباب أزمة بطله، من خلال الغوص في أعماقها، وإلقاء ضوء على مشكلاتها النفسية، التي سنراه يردّها إلى صلدة في الطفولة، يلعب الوضع الاجتماعي السيئ دوراً هاماً فيها. إن مثل هذا المخطط للقصة يدفع إلى أذهاننا ما أسماه إدوار الخراط أحد قوانين الحساسية التقليدية⁽¹¹⁾، وسنشعر بالفعل أننا قرأنا أعمالاً مشابهة لهذا النص

هنا وهناك، لكن ما يرتفع بقصة " قطار " رغم ذلك، هو تلك المهارة في متابعة ما يمكن تسميته بالتموجات العقلية للدكتور سليم من خلال راوٍ لا نستطيع تلمّسه؛ أو إدراك موقعه بسهولة، فمع عبارة "صباح الخير" التي تطلقها الزوجة وتكررها ثلاث مرات في النص، يبدأ ويستمر حوار داخلي مسرود غير مباشر، في أعمق سليم، ينقلنا إلى أفكار الشخصية، من خلال استدعاء الراوي لذلك الصوت الصامت لسليم، ودون أن يلجأ إلى إيقاف الحدث، ودون أن يأخذ بأيدينا كقراء قائلًا مثلاً: " هنا سنعود إلى الورا " أو " تذكر سليم " أو " نعود الآن إلى ما كنا فيه " وما شابه ذلك على غرار ما عرفناه في القصة التقليدية. لقد استطاع راوي فيصل أن ينقلنا إلى فكر الشخصية دون أن يدفعها إلى الحديث، واستمر السرد بضمير الغائب عموماً.

أما في قصة " سلمان والملح الفاسد " فيلعب القاص بمهارة على زمن السرد؛ من خلال قفزات مكوكية بين الحاضر والماضي ويلجأ إلى تقطيع النص عند كل قفزة، لاسيما أن نصّه هذا طويل نسبياً إن قورن بالقصص الباقية.

وفي " عودة ناقصة " و " سرقات صغيرة " نجد أماناً مخططاً واحداً؛ القصة تبدأ من لحظة النهاية، ثم يعود الراوي إلى الماضي فيطلعنا على ما يجب أن نعرفه من ماضي الشخصيتين / البطلين، ذلك الماضي الذي هو السبب فيما آلت إليه هاتان الشخصيتان، ليختم النص في النهاية أمام حاضر البطلين المر.

ولقد استطاع القاص في " سرقات صغيرة " أن يستخدم تقنية الإطار أو الإرصاء من خلال تضمين النص قصة قصيرة جداً يقرأها بطله العائد من سفره حاملاً الإجازة الجامعية. وهي قصة تعكس بشكل مجازي القصة الإطار، أو النص الكبير الذي يحتويها؛ لقد جاء هذا التمرد البنيوي على حبكة النص لا ليضعفها - كما قد يبدو للوهلة الأولى - بل ليخرجها من رتابتها وليجعلها أكثر تشويقاً.

أما في " فتلة من الرغبة اسمها رنلة "، فقد استخدم فيصل أسلوب المذكرات أو الرسائل؛ فالقصة كلها عبارة عن أوراق يجدها الراوي مبشرة على ضفة نبع بردي فيقوم بجمعها وترميمها وشطب الشتائم فيها ثم وضعها أمام القارئ؛ فإذا نحن بصدد حكاية شاب عاشق، أغرم بفتلة اسمها رنلة، فجنّ بها... ولكن رنلة هذه كاللحم... كالزبد... كالرغبة... مما لا يقبض عليه... وسيقوده حبه هذا إلى الانتحار غرقاً.

في هذه المجموعة جوانب أخرى يمكن الحديث عنها، ولكنني سأكتفي بما قلته مهنئاً القاص بهذا العمل الجميل الجدير بالقراءة؛ هذا العمل الذي أعلن ميلاد صاحبه قاصاً ناجحاً يضع قدميه بثبات على الطريق الوعر!

الإحالات

1. محمد شفيق شيّا، في الأدب الفلسفي، لبنان 1986، ص 49 / نقلاً عن عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 26.
2. انظر: د نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب 2001، ص 173 - 174.
3. إنريكي أندرسون امبرت، القصّة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم متوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2000 ص 336
4. فيصل أبو سعد، حلم بطعم النعناع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 6-7.
5. نفسه، ص 39
6. عثمان الميلود، شعريّة تودوروف / عن عبد القادر بن سالم، (سابق)
7. نفسه، ص 41
8. إنريكي أندرسون امبرت، (سابق)، ص 199
9. نفسه، ص 207
10. نفسه، ص 212
11. إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة 1994، ص 9.

"الملصق" صراعٌ نبيلٌ وخاسر!

صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة مجموعة "الملصق" للقصص فرحان ريدان، وحملَ الغلافُ إشارةً مفادها أن هذه المجموعة " فازت بلجائزة الأولى في مسابقة جائزة الشارقة للإبداع - الإصدار الأول - الدورة الأولى 1997 " "الملصق" إذاً هي المجموعة القصصية الأولى للقصص ولكن القارئ سيشكُّ في ذلك ولا ريب لتمكّن الرجل من أدواته؛ وأولها امتلاك النصّ عنده للمستوى التعبيري الصالح للحالة المرسومة، وثانيها قدرته على شحن نصوصه بروحٍ سردية شديدة الحيوية، بالإضافة لتماسك أجزاء تلك النصوص في كلٍّ متناسق، بل لقد شكّلت القصص السبع كلاً موحداً فنياً ورؤيويّاً والميزة الأخرى لهذا القصص هي وعيه الجيد بماهية هذا الفن الذي يحشّم نفسه عناء الخوض فيه، وقد تجلّى هذا في إعتاق القصّة القصيرة عنده - على الأغلب - من حمل أفكار كثيرة، (غليظة)؛ على حدّ تعبير حيدر حيدر ¹

1 - مجلة " دراسات اشتراكية"، عدد خاص عن القصة القصيرة في سوريا حوار مع القاص والروائي حيدر حيدر، ص 84، دمشق، العدد 171 - 172 - 1998.

وفي معرفته - على ما يبدو - أن الفن لا يعيش " إلا في شكله، وصفات الرشاقة فيه يجب أن تصدر عن بنيته، عن عضويته وليس عن موضوعه"¹ لكن قارئ " الملصق " سيدرك أن قولي هذا لا يعني أن القاص سعى لتقديم نص " لا ظل له "، نص منقطع عن " الأيديولوجيا "؟ ولو فعل لكانت قصصه " لا خصوبة فيها، لا إنتاجية لها " على حد تعبير رولان بات - الذي يقول: " إلا أن النص محتاج إلى ظله. هذا الظل هو قليل من الأيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذات، وهذه أشباح وأورام وآثار. إنها سحب ضروري..."²

وقعت المجموعة في (83) صفحة من القطع المتوسط، وتكونت من سبع قصص هي على التوالي: النفخ في قرب مقطوعة - الملصق - مضاء طعنة - الأشد ألفة - الضواري - كبرياء - المهرة في الريح.

وإذا كانت مهمة القارئ - كما يقول روبيرت شولتز - أن يتكيف مع أي عالم قصصي يدخله؛ فإن مهمة الكاتب أن يجعل هذا التكيف جديراً بالعناء، وهذا ما يحققه فرحان ريدان في عمل مثير جداً للقلق؛ عمل يقدم رؤى مروعة خيفة تنفذ إلى أعماق المجتمعات القمعية المتحجرة؛ من خلال أبطال رائعين يعيشون صراعاً نبيلاً وخاسراً في سبيل حيلة أجمل وأفضل، أبطال يبحثون

1 - جون هالبرين، نظرية الرواية، ت: محي الدين صبحي دمشق، وزارة الثقافة 1981، ص 516

2 - رولان باتر، لغة النص، ت: منذر عياش، مركز الإنعاش الحضاري، حلب، ط 1، 1992، ص 64.

عن الحرية، عن القيم النبيلة، في مجتمع يوشك أن يعيش دونها؛ ولهذا فإن أولئك الأبطال يصطدمون بعشرات الجدران المحيطة بهم، وأهمها تلك اللامبالاة عند الناس، وذلك الصمت والخوف من كل شيء محيط؛ لامبالاة وصمت يجعلان عروقتك - أنت القارئ - تتفجر غيضاً وتساوياً: " لماذا؟! ما هذه الأصنام الغريبة؟ ما هذا الدجاج الذي لا يحرك ساكناً، بينما السكين ينتقل من فرخ إلى آخر! "هاهو أحد أبطاله يرمى في سيارة حديثة، تحيط به الوجوه القاسية الصارمة، وتسير السيارة إلى مكان لا يعرفه إلا الله أو الشيطان! فما الذي يفعله الناس؟ لنقرأ: " رأيت رجلاً على شرفة، وخلفه في العمق غيمة ساكنة مما يوحى ببلدة جبلية، وكان الرجل ينهر زوجته وأولاده: " فوتوع البيت، فوت ولا!! " ثم دخل خلفهم وأغلق بابيه، وأمام بيت آخر، قل رجل لزوجته: " الله لا يقلع عن قلبه " وقالت امرأة: " حامل السلم بالعرض " ص 9. وسنقع على حالات مشابهة في مختلف قصص المجموعة، ألا يذكرنا أبطال فرحان ريدان ببسوع وهو يُرفع على الصليب لأجل الناس وتكفيراً عن خطاياهم، فلا يلقي إلا اللوم والسخرية.

ورغم أن القصة القصيرة (بعكس الرواية) غير معنية تماماً بسر أعمق شخصياتها ورصد ما يعتمل في دواخلها، وأثر ذلك على سلوكها الخارجي، إلا أن القاص يفعل أشياء من هذا القبيل في قصته " الملتصق " و " كبرياء " ولا يتوقف عند السطح الخارجي للشخصيات؛ ولكن هاتين القصتين تشدان - من حيث

الحجم - عن قصص المجموعة فهما طويلتان وترصدان زمناً غير قصير؛ وكأنني به في هاتين القصتين يميلُ إلى أن الشخصية تقدرُ على ما لا يقدرُ عليه " عنصرٌ آخر من المشكلات السردية، بحيث نُلفيها قدرة على تعرية أجزاء منا، نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، أو لدينا(....) فبواسطتها يمكنُ تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع".¹

ولا بد لي من الإشارة أن الحيوانات تتقاسم البطولة مع البشر عند فرحان ريدان في قصتين هما " الضواري " و " كبرياء"، حيثُ تروي الأولى قصةَ ظلم الإقطاعيين أو الشيوخ لفلاحهم مستعينين بالدرك على ذلك، وتروي الثانية قصة الحمل الملقب بالعاشق، وترسم خلال ذلك حياة الفلاحين بكل ما فيها، في منطقة ما من الوطن العربي. والطريفُ في هاتين القصتين من الناحية الفكرية هو سلوك أبطالهما من الحيوانات؛ فإذا كان البشرُ في قصص فرحان خائفين لا يردون ظلمَ ظالمهم، فإنَّ الحيوانات لا تقبلُ بالظلم؛ ها هي نبي البقرة (خاضبة) في قصة " الضواري" لا تنصاعُ لأوامر الأمير نواف، وتخرجُ ليلاً دونَ معرفة صاحبها (فايز) وزوجته (غضية)، وتردُ (المطخ) فتشربُ من مائه ما ترغب، حتى إذا اكتشف الزوجان ذلك، أو شكا على الموت خوفاً، مما قد يفعلهُ الأمير نواف، وسارعَ فايز نحو آثار أظلاف البقرة في طين

1 - د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، الكويت

المطبخ، وعلى الدرب إلى داره.. وحين يستطيع الكلب البوليسي المدرب (رياح) أن يقصّ الأثر ويصل إلى (الباكّة) حيث البقرة (خاضبة)، يرتجفُ فايز بينما تقف (خاضبة) قبالة الكلب حاميةً عجلها خلفها، ثم تنقضُ عليه، وتلصقُه بقرنيها على الحائط، فلا تتركُه إلا ميتاً.

وفي قصة " كبرياء " نرى الناقة (غزالة) تنوخ فوق جسد عايش البدوي الذي خدعها وغدر بها بطريقةٍ دنيئة - فتمرّع فوق جسدِهِ حتى تقتله، ونرى (العاشق) وهو الجمل بطل القصة ينتقم من خصمِهِ الجمل الأسود (جهمان) لأنه سافَدَ (غزالة) التي رفضته مراراً حتى أذلّها (عايش) بدهائه ومكره! لكن هذه القصة تشكو من الإطالة والاستطراء؛ ولعلّ تعاطف الكاتب الواضح مع بطلِهِ (العاشق) و(الفتى) الذي كان مُلَازماً للجمل، هو الذي جرّهُ لذلك.

يستعملُ فرحان ريدان ضمير المتكلم أداةً للسرد في خمس قصص، وضمير الغائب في واحدة هي "الضواري"، وضمير المخاطب في واحدة أيضاً- " المهرةُ في الريح".

وإن كنتُ أميلُ إلى رأي د عبد الملك مرتاض في أن استخدام أي من ضمائر السرد (الغائب، المتكلم، المخاطب) هو مسألة " جمالية لا دلالية "، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية. فليستعمل من يشاء منها ما يشاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تُلامس الإسفاف، كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة، إذا كانت تشرّبُ إلى الأفق العليا " ¹

إن كنتُ أميل إلى هذا الرأي فأنا أيضاً أؤيدُ صاحبه حين يقف على مزايا استعمال كل ضميرٍ من تلك الضمائر في السرد.

لقد أرادَ فرحانُ باستخدامه ضمير المتكلم أن يوهمنا - نحن القراء - أنه إحدى الشخصيات التي تقوم عليها الكثير من نصوصه، واستطاعَ "إذابة ذلك الحاجز الزمني، الذي كُنّا ألفناه يفصلُ ما بين زمن السرد، وزمن السارد - فيغتدي الزمن السردى واحداً مندمجاً بحكم أن المؤلف يغيبُ في الشخصية التي تسرد عمله"¹ ونجد هذا محققاً تماماً في قصته الأولى "النفخ في قرب مقطوعة"؛ فالمؤلف يذوبُ في شخصية الضيف وينقلُ لنا حديثه مع نقيب، وما يراه على شاشة التلفزيون؛ وفي "الملصق" يتابعُ فرحانُ تَقَمُّصَ شخصية (أيسر): "سحقتها بقلمي وأنا أتأملها وأثناءه، كان طعماً مُراً رغمَ أنها من سجائري المعتاة"². ويروح يسردُ علينا القصة وقد استحالَ إلى مجرد شخصية داخل العمل، شخصية "لا تعرفُ من تفاصيل السرد المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الأخرى"³ ولهذا سنلاحظ كيف يفاجأُ أيسر حين يَصلُ إلى قرية صديقه أدهم (نوار اللوز) لينقلَ سلامه إلى أهليه، ويخبرهم أن عمله في لبنان جيّد فتستقبله صورةُ هذا الصديق على شكل مُلصق على جدران القرية؛ لقد استشهد

1 - نفسه، ص 184

2 - فرحان ريدان، الملصق، دائرة الثقافة في الإمارات العربية، 1998، ص 10

3 - د. عبد الملك مرتضى السابق ص 185.

في لبنان. ويتابع الأسلوب نفسه في " مضاء طعنة "، وفي " الأشد ألفة ". لكنه في " المهرة في الريح " يتحوّل إلى ضمير المخاطب، حيث تقود السرد شخصية امرأة مناضل ما: " علقْتُكِ بحيطٍ على الجدار، تحتك: سريرُنا، لعبةُ ابنك، المنشقة التي تنشفت بها ذاك الصبح.

- لن أغسلها، يمينك: آية الكرسي في صحن النحاس، تحتها: أنتَ تلبسني خاتماً. " وهذا الضمير " يأتي استعماله وسيطاً بين ضمير الغائب والمتكلم، فلذا لا هو يحيل إلى خارج قطعاً، ولا هو يحيل إلى داخل حتماً ولكنه يقع بين بين " ¹.

ولقد كان استخدام القاص لهذا الضمير في قصته المذكورة على غاية كبيرة من التوفيق؛ فالمرأة المخدولة المكسورة تخاطب زوجها المعتقل الذي لا تعرف عنه إلا القليل، وتسرد قصتهما منذ تعرف أحدهما إلى الآخر، وصولاً إلى لحظة النهاية، وهي تجلس ناظرة إلى صورته المعلقة؛ ومثل هذا الخطاب يتطلب حميمية سردية كبيرة، وتعريّة شديدة للذات، وكشف دقيق لحفاياها، وهذا يستطيع تحقيقه ضمير المخاطب حين يتداخل مع ضمير المتكلم.

أما القصة الوحيدة التي استخدم القاص فيها ضمير الغائب فهي " الضواري " حيث يتقاسم البطولة - كما سبقت الإشارة - البشر والحيوانات؛ ولعلّ عزوف فرحان عن هذا الضمير مرثته إلى كثرة استخدامه عند القصاصين والروائيين؛ ولكنّ الحسنة

التي يصيِّها القاصُّ هنا هو وقوفه على الحياء وتواريه خلفَ السارد دافعاً إلينا بما يشاء من حوادث وأفكار، رغم أنه يبدو عارفاً بشخصياتِه كُلِّها، ومتابعاً لكل ما يتعلق بها ويصدر عنها، لكنَّ فرحان يحاولُ في إحدى الأماكن الانتقال إلى ضمير المتكلم راغباً - على ما يبدو - في التوزيع؛ غير أنه يفشلُ في ذلك، فلانتقل الأول من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم كان فاشلاً، ومحاولة العودة من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب جاءت غير مدروسة، ورُبَّما أُتيح له النجاح فيما فعل لو قامَ بعملتي قطع كُحد الحلول الفنيَّة الممكنة.

ولو وقفنا قليلاً عند لغةِ القاص - ولغةِ القصَّة هي أهم ما ينهض عليه وبِه بناؤه، إنها الأم الشرعيَّة للشخصيات والأحداث والحيز والزمن وسواها من عناصر هذا الفن الجميل - لقلنا إن القاص يستخدمُ في نسيجه السردى لغةً عربيَّة جميلة ورشيقة؛ صحيح إنه لا يحفل كثيراً بالصورة والانزياح البلاغي؛ لكن لغته لا تقعرُ فيها؛ لغة تجنُّحُ إلى البساطة مع المحافظة على السلامة، دون تعثر. ولقد استطاع القاص أن يمتلك زمامها، وأن يتصرَّف بها وفق ما يقتضيه الحال؛ فلا نكادُ نقعُ على نشاز في نسج مستويات اللغة السردية، رغم تمايز تلك المستويات تبعاً للسارد ومستواه الفكري ووضعه في النص. أما لغة الحوار فقد كانت مقتضبة مكثفة وتقعُ غالباً موقِعاً وسطاً بين الفصحي والعامية؛ فهي لغةٌ وسطى تكاد تكونُ فصحي في أماكن كثيرة لو

حُرِّكتْ، وتصبحُ عاميّةً مفهومة عند تسكين أو آخر مفرداتها؛ وقد تشدُّ عن ذلك في بعض المواقع: " معندكش أم؟ "....، " خلّوه يلبس بوطه " ص8، بمعنى أن القاص أخضع لغة الحوار إلى انتقائية شديدة، فهي ليست تلك العامية المزيجة من الفرنسية والتركية والانكليزية والعربية... كما قد نقرأ في كثير من الأعمال؛ وهذا ما يجعلها مفهومة في أي بقعة من الوطن العربي؛ وكما أسلفت يشدُّ عن ذلك في موقع أو موقعين كما فَعَلَ في " العاشق " حين يدور الحوار بين الفتى والبديّة (غارة)؛ عندها نلاحظ لغة حوار بدويّ؛ وتبهرك هنا مقدرة القاص على إدارة الحوار؛ لكنني به عاشٍ في مضارب البدو رشحاً من الزمن؛ ولن يكون لنا إلا موافقة القاص على فعله؛ فلو أنه جعلَ (غارة) تتحدث العربية الفصحى أو أي لهجة من لهجات الأقطار العربيّة، لوجدنا ذلك ممجوجاً، وغير واقعي.

الحديث عن هذه المجموعة سيطولُ - لو أطلقتُ العنان لنفسي - ولكن لا بُدَّ من التوقف على أية حل راجياً لهذا القاص أن يتجنّب بعض المزالق التي وقعَ فيها (وهي قليلة جداً) في كتابته المستقبلية؛ وبعضها في اللغة ومن ذلك قوله في قصة " كبرياء " على لسان الفتى: " رغم علمي أن معظم الجمال يهربون إذا سنحت لهم فرصة مشابهة " ص62. فقد عاملَ الجمال كمعاملة الذكور العقلاء وهذا خطأ وغير مستحب! وبخاصة أنه لم يأتِ على سبيل الجواز، وقوله في الصفحة (19): " فعندما

أفق هكذا أفقد شهيتي للطعام " فقد جزم الفعل دون سبب
يوجب ذلك.

وقد يلجأ إلى الشرح أحياناً في سياق لا يتحمل: " سحقتها
بقدمي، وأنا أتأملها وأتأهب، كان طعمها مرّاً رغم أنها من
سجائري المعتادة، فمزاجي سيء، أو أن ساحة العمل في (عالیه)
حيث كنتُ أقف، أوحى إلي بالغم " ص 10. فقد كان على
السارد ألا يُصرّح أن مزاجه سيء، وأن يجعلنا نرى ذلك بأعيننا
لا أن نسمعهُ منه، وبعدَ المقبوس السابق بقليل يقول: " التقطتُ
زوّادتي واندفعتُ تجلّهِ السيارة وأنا أظن أن بقيّة العمل
سيتراكضون ويزاحمونني ففي لبنان: بطالة ملحقّة " ص 10، وهنا كان
عليه أيضاً ألا يخبرنا أنّ في " لبنان بطالة ما حقّه " وعليه جعلنا
نراها بطريقةٍ ما؛ وهذا يحدثُ أيضاً في الصفحة (38) حين يقول:
" إذ يعرفُ الطلبةُ أن أساتذتهم يتأخرون وأنهم يقضون الليل في
لعبة اسمها طرنيب واحد وأربعين ". أخيراً... تحية من القلب لهذا
القاص الذي يعدُّ بالكثير.

مراجع وهوامش الدراسة:

1. مجلة " دراسات اشتراكية " عدد خاص عن القصّة القصيرة في سوريا، حوار مع القاص والروائي حيدر حيدر، ص 84 دمشق العدد 171 - 172 - 1998
2. جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة عيبي الدين صبحي، دمشق، وزارة الثقافة، 1981، ص 516.
3. رولان بارت، لئّة النص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط، 1992، ص 64
4. د عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، الكويت كانون أول 1998، ص 90.
5. نفسه، ص 197.
6. نفسه، ص 184.
7. فرحان ريدان، اللصق، دائرة الثقافة في الشارقة. الإمارات العربية المتحدة، 1998، ص 10.
8. د عبد الملك مرتاض، مصدر سابق، ص 185.
9. نفسه، ص 189.

"السُّكْرَة" - شخصيات نسوية طاغية

وميل للتاريخ

"السُّكْرَة" هي الرواية الأولى لسمير أسد الشحف، والعمل الأدبي الثاني بعد مجموعته القصصية "إلى الجحيم" الصادرة عن دار الينابيع في دمشق 2003. تقع هذه الرواية في 214 صفحة من القطع المتوسط، وقد صدرت عام 2009 ضمن مطبوعات جائزة المزرعة للإبداع الأدبي والفني، بعد أن فازت بالمرتبة الأولى في مجال الرواية للعام 2007، وبقرار لجنة تحكيم مشكلة من الأدباء: خيرى الذهبي، واسيني الأعرج، محمد أبو معتوق.

أولاً: في العتبات النصية:

لا يختلف اثنان من نقاد الرواية حول أهمية العتبات النصية المختلفة في إيضاح الطريق إلى النص الروائي، ووضع مفاتيح

القراءة في يدي المتلقي، أو حجبها عنه وتركه يدخل أعزل مما يساعده، وجعله يتخبط في متاهات العمل وما إلى ذلك، والعتبات المذكورة هي الغلاف، والعنوان والإهداء والمقدمة والهوامش إن وجدت..... وما إلى ذلك؛ وهي كلها بالإضافة إلى الخواثيم إن وجدت تشكل "معجم نص مواز" يجب ألا يهمل لحساب "المتن الرئيسي" فالمتن ليس "ذاتي الكينونة، مكتفياً بنفسه، يحقق حضوره في العالم بمعزل عن النص الموازي"⁽¹⁾ ذلك أن الموازيات النصية "هي التي تهيك (المتن) ليكون كائناً متميزاً، فانتقاله من حل الهيولى إلى الكينونة والوجود (الشكل) مرهونٌ به"، ومن هنا تراكمُ خطورة العنوان، ومعه الموازيات النصية في كونه مفتاحاً لفعل القراءة"⁽²⁾.

العنوان:

قد يكون من الصعب الحديث عن العنوان بمعزل عن الغلاف، لأنهما يفاجئانك معاً... وتلتقطهما عينك في اللحظة نفسها، لكن لا بأس من تأجيل الحديث عن الغلاف قليلاً وإلى الفقرة الثالثة من العتبات، لنصب اهتمامنا على العنوان وحله خوف الوقوع في التشتت. يُعد البعض العنوان "أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص، إذ يمثل - في الحقيقة - العتبة التي تشهد عادةً مفاوضات القبول والرفض بين يدي القارئ والنص، فإما عشقٌ ينبجسُ وتقع لذة القراءة - وإما نكوصٌ، ليتسدد الجفاء مشهدية العلاقة،

فالعنوان، هو الذي يتيحُ (أولاً) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكنه أسرار العملية الإبداعية وألغازها. هكذا يُعرَّفُ (العنوان) النصُّ بتسميته وتحديد تخومه ومجاليه، ثم يقتنصُ قارئاً له، ليلتقَ، من ثم نواقيس القراءة....⁽³⁾، و"الخطاب الأدبي " هذه الأيام يزخرُ بضروبٍ من العناوين تعكسُ مدى الأهمية التي يوليها المبدعُ لهذه العتبة، رغبةً في بناء عناوين مختلفة عما أنجزته المراحلُ الأدبية السابقة، تحقيقاً لقطيعةٍ جمالية مع ذلك المنجز، أساسها الرغبة في تقديم المختلف والمغاير وغير الثابت أو المستقر، بل المفضي إلى القلق والتيه وعدم الركون إلى قراءةٍ واحدة وما إلى ذلك. وأمام كل هذا يفاجئنا الكاتب باختيار عنوان (السُّكرة) لروايته، و(السُّكرة) كما سنكتشفُ فور وقوفنا على العتبة الثالثة (الإهداء) من عتبات النص، هو اسم بلدةٍ أو قرية، يكتب الروائي إلى صديقه الشاعر قائلاً " إنها السُّكرة التي أحببتها، كما أحبك أهلها كواحدٍ منهم " وبالتالي فنحن أمام عنوان تقليدي يحيلنا إلى عشرات الروايات التي حملت عناواناً هي أسماءُ مدن أو قرى أو أحياء من " السكرية " إلى " زقاق المدق " و" خان الخليلي " و" نجران " وغيرها وبالتالي فنحن أمام كاتب يقف بمنأى عن التحولات العارمة على صعيد العنوان، التي أصابت الرواية الحديثة وما بعد الحديثة. ومع ذلك، وبعد أن نتوغل في الرواية ونكتشف أن لا مسَّوغ مادي أو موضوعي لتسمية بلدة " السُّكرة " باسمها هذا، وأن لا وجود حقيقي لقرية

بهذا الاسم في جغرافيا المكان الخارجي، نرتد لنتلمس أسباب هذه التسمية وأبعادها في الجانب الجواني الداخلي عند أبطال العمل وشخصه من غالب الجابر الجد الأول، الذي رفض ترك السُكرة وبنى لنفسه بيتاً على مشارفها بعد خلافه مع أميرها وصولاً إلى ابن الجمال، جهاد التجار وجابر الجابر الذي سينجب سعد الجابر، الشخصية الرئيسة في العمل، ونكتشف بعد ذلك أن هناك طعماً حلواً ينبعث تحت ألسنتنا ونحن نتعامل مع السُكرة مثلما هو الحال عند أبنائها من شخوص العمل الروائي، الذين يدورون في فضائها، وإن خرجوا منها، ما استطاعوا إلا أن يعودوا إليها...وعليه نعثر على وظائف عديدة لهذا العنوان البسيط الذي يبدو تقليداً: وظيفة تأثيرية، وأخرى إحالية، وثالثة رمزية ستتكشف بدقة حين ندرس الفضاء الروائي.

ب- المقدمة،

قد تكون مقدمة الرواية من أهم العتبات النصية، لكنها في حالتنا هذه مقدمة كتبها لجنة الجائزة، وتضم تعريفاً بالعمل وباللجنة المحكمة، وتقدم بعض الآراء النقدية لهذه اللجنة تسوّغ فيها سبب منح الكاتب المرتبة الأولى ونحن إذ نحترم هذا الرأي، لن نجعله جداراً بيننا وبين العمل نفسه، ولذلك سنتجاوزها إلى ما يليها.

ج- الإهداء:

يتألف الإهداء من شطرين الأول يوجّه الروائي عمله فيه أو يقلمه إلى صديقه الشاعر وقد أشرنا إليه سابقاً وهو مشحونٌ بدلالاتٍ تفيد القارئ في تلمسٍ مدخل إلى النص، ففي الشطر المذكور من الإهداء وهو مكون من جملتين " إنها السُّكَّرة التي أحبتها، كما أحبك أهلها كواحد منهم "، يحاول الروائي أن يقنعنا سلفاً أن " السُّكَّرة " البلدة هي مكان فيزيائي حقيقي موجودٌ بذاته، وليس " مكاناً مصطنعاً يشغل فراغ الرواية، ليس مكاناً لفظياً متخيلاً صنعتُهُ اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته "، بل هي مكان طبيعي، حقيقي موجود في الواقع الخارجي، مأهولٌ بسكان طيبين، يبادلون الناس مشاعر المودة والمحبة كما فعلوا مع الشاعر؛ صديق الروائي المذكور آنفاً.....

إنها في كل الأحوال لعبة جميلة متقنة، والغرض الأول منها تعميق مسألة الإيهام بواقعية المكان والإمعان في تشخيصه ليضم الشخصوس التي ستطالعنا بعد قليل، وتصبح الأحداث والأفعال التي تقوم بها أموراً قابلة للحدوث ومحتملة الوقوع؛ هذا بغض النظر عن الغرض الثاني من الإهداء والذي يتعلق بمشاعرٍ وصداقةٍ تربط بين الروائي منشئ النص، والشاعر الذي يهلى إليه.

الشرط الثاني من الإهداء يقول: " إلى زوجتي الغالية: المرأة التي احتملت حماقتي، والأحبة حسان وحنان وليلى " وهم جميعاً

عائلة الروائي... وما أظن أن هذا الشطر يلعب دوراً دلالياً يفيدنا في الدخول إلى متن الرواية.

د- الغلاف،

ما قرأتُ من قبل دراسةً نقدية لعمل روائي، تصلى فيها الدارسُ للغلاف بوصفه عتبة مهمة من عتبات النص، وقد يشير قلة قليلة من الدارسين إلى اسم مصمم الغلاف على أكثر تقدير. غلاف رواية " السُّكَّرة "، يحملُ اسم الروائي في أعلى الصفحة إلى اليمين مكتوباً بلون بني محروق متفاوت الكثافة، وإلى الأسفل منه وبخطٍ فني عريض يأتي اسم الرواية باللون الأخضر الزيتي وتحت العنوان تماماً تشغل لوحة مائية مساحةً تعادلُ ربع الغلاف تقريباً، وهي للفنان محمود خليف، يضم الغلاف أيضاً مفردات أخرى منها شعار جائزة المزرعة (طائر يحمل رسالة) وشعار دار النشر، وتحت لوحة الغلاف وباللون الأحمر الكابي سطرٌ يشير إلى أن الرواية فائزة بالمرتبة الأولى في الجائزة المذكورة لعام 2007، ما يعيننا على كل حل هو لوحة الغلاف، التي اختارها مصمم الغلاف وهو قاص أيضاً قرأ العمل جيداً ولا بدء هو جمال سعيد....

يشغل مساحة اللوحة بورتريه امرأة من الرأس حتى بداية الحوض وهي شابة، ممتلئة الجسم، ترتدي ثوباً شرقياً " كلايّه " مطرزة حول العنق وحول بداية الأكمام يوحي برفية المرأة، يطفو اللون الأحمر الدافئ على مساحات اللوحة ويتم كسره قليلاً في

بعض المواضع بالبني وغيره، وحين يشعر الفنان أن ذلك غير كافٍ يستخدم الأخضر قليلاً على يمين المرأة نحو الأسفل، والأزرق والأخضر إلى يسارها من الأعلى، مستفيداً من برودة هذين اللونين؛ للتخفيف من حرارة جو العمل؛ ومع ذلك تظلُّ اللوحة المشغولة بموهبة عالية دافئة على العموم..... قد يبدو كل ذلك للوهلة الأولى لا معنى له، أو لا علاقة له بالعمل، ولكن حين نبدأ شيئاً فشيئاً نسبرُ أغوار الرواية ونتعرف إلى شخصياتها النسائية المغرية والمتنوعة والقوية نجد أننا نسارعُ بين الفينة والأخرى إلى النظر في لوحة الغلاف، تطالعنا في بداية الرواية نهيلة زوجة الشيخ حمدان (في بداية الأحداث) التي يسلبها جابر لُبها فتبتكر خطة جهنمية للحصول عليه تكلفها التخلص من الجنين، وتنجح في اقتناص جابر، ثم تأتي غزالة⁽⁵⁾ ابنة زينب وجهاد النجار، ذات المصير المعقد والدرامي، وهي حبيبة سعد الأولى وعشيقته بعد زواجها من الأستاذ، ثم تظهر (لمياء) فتاة المدينة، المتحررة، التي تتصرف على هواها وتخوض تجارب عشقية مختلفة أهمها عشقها لسعد، وحملها منه، بالإضافة لشخصية ماري وزينب وغيرهن.. ممن سنقف عندهن في الحديث عن الشخصيات.

إن كل واحدة من هؤلاء النسوة ستعيلك إلى دفاء لوحة الغلاف بشكلٍ أو بآخر... لكنك ستحسُّ الأمر أخيراً لصالح (غزالة)؛ فبورترية المرأة، هو بورترية غزالة، بكل ما فيها من قوة وصبر ومغامرة وطيبة وقد تتسائل طويلاً؛ لماذا لا يكون هذا

البورتريه هو بورتريه " السُكّرة " / المرأة التي أنجبت نساء الرواية كلهن ماعدا ماري ولمياء...

بل حتى ماري نفسها ألم تعيش فيها أجمل أيام حياتها، حين ناضلت مع أخيها لتأسيس البؤرة الأولى لحزبها اليساري في " السُكّرة " بل في المنطقة كلها ونجحت في ذلك...

إذاً ألسنا أمام عتبة مهمة من عتبات الرواية، عتبة لا ينتهي دورها بعد أن تعبرها، بل يبدأ وتدخل هي نفسها في تفاعلٍ مع شخصيات العمل التي تبرز تباعاً، ومع مكوناته عموماً؟

هـ- ما يشبه الاستهلال أو المقدمة:

بعد الإهداء يفاجئك الروائي بصفحتين هما أقربُ إلى استهلال أو فاتحة للسرد لكن دون عنوان. يضعُ في هاتين الصفحتين صوت الروائي نفسه في صوت سعد أو العكس، وصوت المرأة التي يخاطبها ويتحدث عنها بصوت لمياء، لكن شخصية الرجل ليست سعداً تماماً وشخصية المرأة ليست لمياء تماماً وستكتشف ذلك حين تصل إلى الصفحتين 117 - 118 من الرواية لتجد الفاتحة هذه نفسها تتكرر والمشهد نفسه ولكن بعد تخليصها من بعض الجمل وأهمها ما ورد في السطر الأول حين يقول الرجل " أعرف أن الوسامة تنقصني، لجذب امرأة من النظرة الأولى، ولذلك علي أن أثّر جيداً كي أصنع جسراً إليها " (6)، ثم حين تصرح المرأة متحدثة عن زوجها أو عشيقها: " مازلت أنام معه، ليس لأنني أحبه بل لمجرد الرغبة فقط ".

الاختلاف الذي طرأ على هاتين الصفحتين وهما تستخدمان في فصل " العاصمة " من فصول الرواية يشعركَ بصراعٍ في نفس الروائي ورغبة - كما يبدو لي - بسحب الرواية نحو تخوم السيرة الروائية، في محاولةٍ للإجاء من بعيد أن سعداً هذا إنما هو أنا (الروائي)...

وقد تعزز هذا الرأي بسبب بعض السطور التي ترد هنا أوهناك ومنها السطران اللذان يَحْتِمَانِ الفاتحة: " وحين نجحت القصة اكتشفت سرّاً من أسرار الكتابة..... وهو أن كل قصة أو قصيدة ناجحة، هي رسالة إلى شخصٍ ما وحتى الرواية، ليست إلا رسالة مطولة.... " وعلى أهمية هذا الاحتمال فهو لا يعنيننا كثيراً، إلا بمقدار ما يخدم العمل لأن كثيراً من الروائيين ظلوا في أعمالهم الأولى يدورون حول شخصياتهم وسيرهم الخاصة، لكن ما يعنيننا أن هذه الفاتحة من حيث أرادت أن تقدم سرداً استباقياً (سيلجأ إليه الروائي كثيراً) يقول لنا فيه إننا أمام قصة عشق حديثة بصورة ما، ولسنا أمام رواية ستغرق في الحديث عن قريةٍ نائية في الجنوب السوري، وقعت في تناقضٍ في رسم الشخصيتين الرئيسيتين في العمل (سعد وليا)، فسعد وطوال العمل، لم نَرَ (ولم نخبرنا أحد) أنه ليس وسيماً بدليل سهولة إقامة العلاقة بينه وبين غزالة وليا مثلاً، وليا لم تصرح لسعد حصراً أنها " تنام مع شخصٍ غيره مجرد الرغبة وليس لأجل الحب " بل جهلت لإخفاء علاقتها السابقة بحبيبها الأول. وعليه، يبدو لي أن هذه العتبة شوشت النص وجعلته قلقاً من حيث رمت إلى غايات أخرى وكان الأفضل

للروائي أن يتخلص منها، حتى لو كانت تعني له شيئاً ما على صعيد شخصي.

ثانياً: في بناء الرواية

تبدو بنية العمل بصورة عامة وللوهلة الأولى أقرب إلى بنية الرواية الكلاسيكية، فنحن أمام عمل تشدُّ أجزائه وحدة عضوية تنبني على حبكة متماسكة، يتكوّن من ثلاثة فصول هي على التوالي: السُّكرة - الصداقة - العاصمة، وخاتمة حملت عنوان "حفل الختام"، تتصاعدُ الأحداثُ في هذه الفصول وتتنامى كلما اقتربنا من الخاتمة، وتسير بصورة عامة نحو الأمام، في الفصل الأول يتم تقديم تاريخ " السُّكرة " للقارئ، تارةً من خلال كلام سعيد، أو من مذكراته، وتارةً على لسانِ راوٍ عليمٍ ومحسن الروائي بوسائله المختلفة تقديم هذا المكان الرئيس من أمكنة فضائه الروائي، وتقديم شخوصه أيضاً، فنقرأ كيف بُنيت " السُّكرة " ومن فعل ذلك، ونتابع التاريخ الاجتماعي والسياسي القريب لأهلها مثل ابن الجمل وجهاد النجّار وجابر الجابر وأبو جلال، وحكاية كل من هؤلاء الثلاثة بما فيها زواج كل منهم، وذريته، فزواج جهاد النجار من زينب يثمرُ " غزالة " وهي إحدى الشخصيات الرئيسة في العمل، وزواج جابر الجابر ونهيلة (المرأة القاسية التي رمت وليدها من الشيخ حمدان لتتزوج جابر) يثمر (سعداً) الشخصية المحورية في العمل.

ويشهد هذا الفصل رسداً لحراك سياسي عاشته "السُّكَّرة" يتمثل في تأسيس الحزب الشيوعي السوري فيها، ومن ثم الوحدة وما رافقها والانفصال، ويشهد رسداً أيضاً للوضع الاجتماعي والبنية الفكرية الدينية للمكان ومعتقدات الناس وأكثرها غرابةً حكايةً اقتراب القيامة، حتى أن إحدى العرافات تحدّد موعداً لذلك ويساندها مجموعة من الشيوخ وتقوم الدنيا ولا تقعد إلا بعد عدة أيام، حين يرى الناس أن الحيلة الدنيا لازالت مستمرة بكل ما فيها، ويعثرون على جثة تلك العرافة مرمية أمام بيتها.

وخلال كل ذلك يكبر سعد وغزالة وتنشأ قصة حبٍ غريبة بينهما، غريبة لأن سعداً لا يحسم الأمر تجاه غزالة، فهو يحبها ولا يعترف لها، ويذوب شهوة ورغبة بها لكن سرعان ما يتخلى عنها عندما يخطبها أستاذهما في المدرسة، وقد يتخلى عنها لصديقه جلال كما سنرى، في الفصل الثاني "الصدقة" لأنه يؤمن كما بدا له حينها أن الصدقة العظيمة - كما يسميها - بين رجلين لا يمكن أن تفسدها امرأة؛ وما دام جلال يحب غزالة حتى الموت، فلماذا لا يتركها له دون النظر إلى مشاعرها هي... فإذا بها تتزوج أستاذها صارخةً بهما "إن السُّكَّرة لا تنجب إلا الأصدقاء والخصيان"، ومع ذلك تقيم علاقة غير شرعية مع سعد.

صدقة سعد وجلال وهي موضوع الفصل الثاني من العمل صدقة تقوم على وحدة المعتقد الحزبي والفكري أولاً، وسوف يجيد الروائي في تصوير شخصية جلال ومشكلاتها

وعقددها، التي ستكون غزالة وسعد عاملاً رئيساً فيها، بالإضافة إلى تكوين بيولوجي وتربية أسرية تسهم في ذلك بصورة تدفعُ جلال إلى الإدمان على الكحول ومن ثم محاولة الانتحار تحت ضغط جملة إخفاقات، أهمها فشله في الزواج من غزالة، وفي الجنس مع الفتاة التي زوّجه أبوه إياها عنوةً رافضاً تماماً أن يخطبَ له غزالة وصارخاً تلك الصرخة المدوية " لا نريد ابنة الكافر، لا نريد ابنة الأرملة ". كل ذلك يدفع سعد إلى مغادرة " السُكّرة " نحو العاصمة؛ فيبدأ الفصل الثالث.

في العاصمة يعمل سعد في معمل الإسمنت، قسم صفائح " الأترنيت " ويتابع دراسته في الجامعة، وينخرط في العمل الحزبي، ثم ينتقل ليعيش في بيت الحزب نفسه بعد أن يلتقي " ماري " الشخصية التي ظهرت في الفصل الأول وأسهمت في إنشاء البؤرة الأولى للحزب في " السُكّرة "، وكان بيت ماري في العاصمة هو بيت الحزب، وهناك يلتقي لمياء ابنة أخت ماري، التي تساعدهُ في النشر، وتُسَرُّ بموهبته في الكتابة، ثم تنشأ علاقة حب بينهما، حب مضطرب، قلق، سببهُ على الأغلب التكوين الاجتماعي والفكري لسعد - وهذه مسألة أخرى سنتناولها لاحقاً بالتفصيل. خلال كل ذلك لا ينسى الروائي أن يرسم الحراك السياسي في سوريا، وفي الحزب الشيوعي تحديداً وما سيصير إليه من انقسام وتشرذم وما إلى ذلك، وفي هذا الفصل تُقدِّم لمياء على إسقاط جينيتها من سعد حين يفاجئها برفضه للجنين وبارتيابه حول أبيه؟ بل الأدهى من ذلك نراه ينهال عليها ضرباً...

ونستغربُ عودة العلاقة الجنسية بينهما بعد عملية الإجهاض... وقيام ليا بإخفائه في بيتها حين يصبحُ مطاردًا، لتنتهي الرواية، بقرع باب ليا، وسقوطها أرضاً حين تنظر من النافذة، مما يوحي أنها رأت رجال الأمن وقد اكتشفوا مكان سعد، وبالتالي تبقى النهاية مفتوحة، لكن الدلالة واضحة على اعتقال سعد. إنَّ ما سبق استعراضه من تصاعدٍ بصورة عامة للأحداث مع الزمن، وتسلسل في تنالي الفصول وصولاً إلى الخاتمة يوحي ببنية تقليدية للعمل، لكن الدخول عميقاً في بنيته يجعلنا نلمسُ ميلاً حدثياً في البناء كان يخترق تلك البنية التقليدية وهو يتمثل في:

1- استخدام السرد الاستباقي بصورة متكررة: كأن نقرأ في حديث الراوي عن سعد وهو بعد فتىً في المدرسة مع غزالة: " ومنذُ ذلك الحين قرر سعد الاحتراف، وبدأ ينسج الأكاذيب التي ستتحول مع الزمن إلى قصصٍ ورواياتٍ " (9)، وهذا ما سيحدث في النصف الثاني من الرواية حيث ينشر سعد قصصاً قصيرة. وكأن نقرأ أيضاً مقطعاً طويلاً يصور ما ستؤول إليه غرفة جلال الخاصة مستقبلاً: " سوف يتحول المكان مع الزمن إلى ما يشبه مقراً للمنظمة الحزبية. أو الأقرب إلى مكتبٍ صحفي تُحرر فيه الرسائل شبه السرية، والجريدة المحلية ونشرات ثقافية وفنية، وسوف يشكل سعد وجلال ثنائياً متناغماً في تلك النشاطات المتنوعة، وسوف تنعقد بينهما صداقة متميزة، وذات يوم سيأتي سعد في وقت متأخر حاملاً إلى جلال أول رسالة غرامية

يتلقاها، وسوف يكافئه جلال بإعطائه نسخة عن مفتاح غرفته
عربون صداقة إلخ...⁽¹⁰⁾

وفي حديث طويل للراوي عن سالم - وهو الوليد الذي
أخذته الداية من نهيلة وأعطته للبدوي " خلف " فسافر به -
نقرأ بعض الجمل القصيرة التي تقدم سرداً استباقياً؛ كأن يقول
الراوي: " ولأنه عاش مع المهانة، لجأ إلى الخديعة لحماية نفسه من
شقاء الأولاد وتحقيق رغباتهم... وسوف تنمو تلك الميزة فوق مقاعد
الدراسة... فجميعهم من الأيتام، ينقصهم الحنان ولهم طبائع
مشوهة... إلخ " ⁽¹¹⁾

وسيقول الراوي نفسه في نهاية المقطع الخامس في الحديث عن
سالم: " هكذا أصبح سالم مُترعاً بأفكار قلقة تفتقد إلى الثبات، تشبه قدراً
يغلي على النار، مثله مثل أخيه في دمشق، ستدفعه الحماسة يوماً إلى
التطوع من أجل فكرة " ⁽¹²⁾. طبعاً سيتحقق ما يقوله الراوي في تخوم
الرواية الأخيرة حين يتطوع سعد للقتال في لبنان مع حزبه، بينما يتجه
سالم اتجهاً آخر تماماً؛ يتبنى حقوق الإنسان ويرفض مفهوم الأوطان تماماً.
ولسوف تغصُّ ثنایا النص كله بهذا الشكل من السرد الاستباقي الذي
يغذي عامل المتعة والشغف بالنص، والشوق لمتابعتة.

2- استخدام السرد الاسترجاعي: وهذا النوع أيضاً يكثر
استخدامه في الرواية، ومنذ المقاطع الأولى فيها. يبدأ فصل
" السُكَّرة " بصفحة ونصف تقريباً من مذكرات سعد وضعها
الروائي بين قوسين وبدأت على النحو التالي " السنوات الثلاث

التي أعقبت ولادتي، عَمَّ فيها القحط والجفاف وتسلط الأوبئة والمجاعات والمظالم... إلخ " ثم نجد الروائي يغلقُ قوس المقبوس من مذكرات سعد ويكلف راوياً عليماً بالسرد. وهذا الراوي يبدأ الحديث عن جابر والد سعد ونهيلة أمه، وكيفية لقائهما ولكنه ما يلبثُ أن يرجع إلى الماضي غير القريب ليتحدث عن الجد الأول غالب الجابر وعن خروجه على سلطة الأمير، واستقراره في منطقة " السُكَّرة " وقبول الأمير منحه ذلك المكان الموحش الذي تعبت به الأشباح والشياطين والوحوش الكاسرة. ثم يقفز من جديد إلى زمنٍ أقرب قليلاً مَرَّ على " السُكَّرة " وصولاً إلى الزمن الذي يتحدث فيه وهكذا دواليك وفق حركة " زكزائية "

وإذا ما جمعنا الأسلوبين السابقين أعني السرد الاستباقي والاسترجاع مع السرد العادي أو التصاعدي لاحظنا كيف عمل الروائي على كسر رتابة الزمن الذي لا يعرف إلا التقدم البليد إلى الأمام، وكيف منح بنية النص حيويةً وديناميكيةً، ستزدادان تأثيراً وعمقاً حين تتفاعل أشكالُ السرد السابقة مع طرائقه التي اعتمدت التنويع في ضمائر السرد فتارةً يوكل الروائي المهمة لراوٍ عليمٍ غير مشاركٍ وأخرى ينقلها إلى سعد الذي يأخذ بنصية الحكيم، أو إلى ابن الجمّل أو جابر أو جلال أو جهاد النجار، بحيث يترك هؤلاء أن يسردوا؛ لتهيمن عند ذلك لغة ذاتية في التعبير، وليقدم هؤلاء تنفأً عنهم بالذات من الحكاية الشاملة التي تشدُّ أواصرها " السُكَّرة "، ويرتاح هؤلاء الرواة المشاركون طويلاً

حينَ يعود السرد كثيراً إلى الراوي العليم غير المشارك وتتغير اللغة من ذاتيةٍ إلى شبه موضوعية أو خارجية... ويستخدم الكاتب أيضاً أسلوب المذكرات، وهو عملياً شكلٌ من أشكال نقل دفة الحكيم إلى صاحب المذكرات نفسه، وهذا ما يفعله مع سعد وليا.

ثالثاً: في لغة الرواية:

تضمُّ النصوصُ الروائيةُ مستويين لغويين على العموم⁽¹³⁾؛ "المستوى الأول هو المستوى الأساسي الفصيح الثابت في اللغة، وهو مستوى تحافظ اللغة بواسطته على بنيتها ولا تقوم بغيره، ويتشكّل هذا المستوى من سنن مُحلّقة تضبط تراكيب اللغة، وأساليبها النحوية"⁽¹⁴⁾، وعلى من يتحدث تلك اللغة ويكتب بها أن يتقيد بتلك السنن، ليس بهدف الحفاظ على اللغة نفسها فحسب، بل بهدف إيصال ما يرغب في التعبير عنه إلى الآخرين، فاللغة قبل كل شيء أداة إيصال "وأى فسادٍ في التركيب النحوي يؤدي إلى فسادٍ في المعنى"⁽¹⁵⁾، والمستوى الثاني: "هو مستوى الاستعمال الخاص للمستوى الأساسي الأول العام والثابت، وهذا الاستعمال الخاص، أو الانزياح يهدفُ إلى غرضٍ معين"⁽¹⁶⁾، وهو غرضٌ فني جمالي بالدرجة الأولى، إنه انزياحٌ إبداعي بكل معنى الكلمة.

ينطلقُ من المستوى الأول الأساسي العام ويرتكز عليه ويستعمله استعمالاً خاصاً بالكتابة الفنية، وبالنظر إلى لغة "السُّكرة" من هذا الباب نلاحظ ما يلي:

آ - تحقق الرواية المستوى الأول، من خلال امتلاك صاحبها إلى حدٍ لا بأس به سنن وقواعد الكتابة العربية، مع ميل إلى الضعف في بعض الجوانب، ولا سيما في دقة سبك الجمل ومراعاة التقديم والتأخير في أركانها، واستخدام أدوات الربط الصحيحة بين الجمل وحروف الجر المناسبة في هذا الموقع أو ذاك، وتزامن أفعال بعض الجمل.

لنقرأ مثلاً هذه الجمل التي اخترتها لا على التعيين:

- " كادت نهيلة تتراجع حين يحاصرها اليأس "،
والصواب: حين حاصرها اليأس.

- "أما نهيلة فلا يمكنها نسيان ليلة زفافها "، وربما كان من

الأفضل أن يقول " ما كان بمقدور نهيلة نسيان ليلة زفافها "

- " طافت شوارع " السُّكَّرة " مسيرة ليلية وهم يحملون

الشموع والمشاعل "... على من يعود ضمير (وهم)؟

- أبو جلال رجلٌ عصامي من برج السرطان، ويظلُّ

احتمالاً كون تاريخ ميلاده غير معروف بدقة "، جملة

مربكة تماماً.

- " قرأ للجاحظ وأبا العلاء وابن سينا"، والصحيح:

وأبي العلاء وابن سينا.

- "هل الأستاذ هو الرجل الأكثر حماقة في هذا العالم؟"

والأفضل مثلاً: أليس هذا الأستاذ هو الرجل الأكثر

حماقة في العالم؟.

- " فكَرَّ نحو المدينة "، والصحيح فكر بالمدينة.
- " وقد تعذر عليه رؤية وجهها كاملاً، نصفه الأيسر فقط "
 - ماذا يريد أن يقول؟ وما إلى ذلك من المشكلات اللغوية.
- ب- فيما يتعلق بالمستوى الثاني: أي مستوى الاستعمال الخاص للمستوى الأول، وبالتحديد الانزياح الإبداعي وما يتعلق بلغة المجاز، والعمل عموماً على خلق لغة خاصة تماماً بالروائي، ضمن هيكل اللغة العربية الكبير لا تلفت انتباهنا رغبة واضحة عند الكاتب لتحقيق ذلك... لقد كان جلُّ اهتمامه منصباً على الغاية التوصيلية للغة، ولم يحاول أن يخلق لغته الخاصة، اللهم إلا في مواضع مُحلَّقة - ولكنها لا تشكل سمة عامة - يستخدم الكاتب فيها اللغة استخداماً جمالياً خاصاً؛ كان يقول: " كانت الأرض مشتعلة حوله بأزهار شقائق النعمان " ص16.

- " سطع اسم ماري في " السُّكْرَة "، وتناثرَ عطرها في الطرقات " ص20

وقد يستمر هذا التألق صفحةً كاملة، حين يدور الحديث عن مشهد حبٍّ أو وصف امرأة (ص80)

وقد نردّ مثل هذا الأمر، وما شابهه في تعامل عديدٍ من كتابنا مع اللغة إلى تفشّي اعتقاديٍّ بينهم وبين النقاد مفادُهُ أن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية الروائية أو القصصية ضعيفة.

وهؤلاء يرون أن الأغلاط اللغوية المختلفة، وضعف امتلاكِ اللغة عموماً أمران لا يؤثران كثيراً على مسألة إيصال الرواية إلى

الغرض الفني والجمالي الذي ترغب به⁽¹⁷⁾ وهذا " قصورٌ في وعي العلاقة بين اللفظ والمعنى، وبين التركيب ودلالته، وجهلٌ بنتائج الدراسات اللسانية العربية والغربية " ⁽¹⁸⁾

رابعاً - في الفضاء الروائي:

مفهوم الفضاء الروائي، مفهومٌ أعمُّ وأشمل من المكان؛ لأنه عملياً مجموع تلك الأمكنة التي تضطرب فيها الأحداث وتتحرك الشخوصُ وتقيمُ علاقتها المختلفة، إن الفضاء " شمولي، إنه يشيرُ إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجالٍ جزئي من مجالات الفضاء الروائي " ⁽¹⁹⁾.

والمكان الروائي بدوره - كما حده البنيويون - " هو المكان اللفظي التخيل، أي المكان الذي صنعتها اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحلجاته " ⁽²⁰⁾، وهو أحد المكونات الروائية، ومن الطبيعي أن نفهم حاجة الروائيين إلى التأطير المكاني، فما من حدث يمكن أن يحدث إلا ضمن إطار مكاني معين، وربما لهذا السبب رأينا ناقداً مثل هنري متران يقول: " المكان هو الذي يؤسس الحكيم لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة " ⁽²¹⁾، وبالنظر إلى فضاء " السُكَّرة " الروائي نراه مكوناً من أمكنةٍ عديدة تبدأ " بالسُكَّرة " القرية السورية من قُرى الجنوب وهي المكان الذي يؤدي دور البطولة في العمل لأنه حاضرٌ دائماً حتى حين تفارقه الشخصيات؛ ثم

العاصمة (دمشق)، وهي المكان الثاني في العمل من حيث الأهمية، وحجم الأحداث التي تجري فيه، وهناك أماكن ثانوية ولكن وجودها أغنى الفضاء الروائي مثل بعض المناطق الحدودية بين سوريا وتركيا، حيث عمل أبو جابر جدّ سعد وكانت له مغامرات، وإلى حيث انتقل البدوي خلف ومعه عبد الله (الذي سيصبح فيما بعد سالم الفلسطيني)، طفل نهيلة الذي رمته. ثم الأردن، وعمّان، إلى حيث يفر البدوي نفسه بالطفل عبد الله، ويمنحه اسم (سالم) ويتركه في إحدى مؤسسات غوث اللاجئيين الفلسطينيين، زاعماً أنه طفلٌ استشهد أبواه وهو من أصل فلسطيني، وسيتعلم ويكبر ويهاجر إلى أوروبا، ثم بيروت وهي مكان ثانوي تماماً لكنه يؤدي دوراً مكماً في حكاية الرواية.

سيمهرُ الروائي مهارة كبيرة في رسم المكان الأول "السكرة" وسيستعين ببعض الأساطير الشعبية والدينية، التي يخلّق معظمها منها ما ينتمي إلى العصر العربي الإسلامي... ومنها ما يذهب أبعد من ذلك... للتأريخ لهذا المكان، ومن تلك الأساطير قوله: وشاءت الأقدار أن تلعب السكرة دوراً مهماً في القضاء على أسوأ دكتاتورية في حية البلاد وعمّا زاد في شهرة القرية وجود مزار "العجمي"، كأقدم مكان مقدس في بلاد الشام منذ الفتح الإسلامي تظللّه شجرة بطمٍ أسطورية بارتماعها وضخامتها وعلى ساقها حفرتان متناظرتان الأولى لا يجف الماء منها أبداً ويقال إنها سقت جيش خالد بن الوليد وهو في طريقه إلى اليرموك، حيث

التقله سرّاً الخليفةُ عمر بن الخطاب تحتَ الشجرة وشاهداً معاً المعجزة، مما جعل الخليفة ينصب خيمته في المكان بانتظار أخبار المعركة وقبل أن يرحل أمر ببناء ضريح وحجرة لتحميه... والثانية لإشعل الشموع "ص 15

كما يستحضر التاريخ غير البعيد والمعاصر لسوريا، وكثيراً من الأحداث الحقيقية في حيلة إحلى قرى الجبل، راسماً " السُكَّرة " في ضوء كل تلك الأحداث مرّة على لسان راوٍ عليم غير مشارك وأخرى على لسان سعد... في حين يهمل المكان الثاني تماماً؛ أقصد العاصمة ولا يقف عند شيء فيها، إلا معمل الإسمنت وبصورة سريعة، لينتقل إلى بيت ماري وهو مكانٌ مهم... ففيه تجري أهم الأحداث من وجهة نظر سعد... وعلى صعيدين مختلفين أولهما الصعيد العام والعائلي، حيثُ تتكشف لسعد هشاشة ذلك الخليط غير المتجانس الذي يكون الحزب الذي ينتمي إليه وانشغال قاداته بمصالحهم الخاصة، وتصعد الحزب إلى أجنحة كنتيجة لكل ذلك، واكتشاف الفساد والزيف داخل الحزب والوطن. وثانيهما الصعيد الشخصي، حيث سيكون هذا البيت موضعَ قصة الحب الثانية عند سعد؛ إي عشقه " لميا " ومن خلال هذين الصعيدين يرسم المكان بشكلٍ ناجح... ويفضي بيت الحزب إلى بيت لميا حيث يعيش سعد قصة حبٍ غير مكتملة، وفيه سيتم اعتقاله في نهاية الرواية...

ومن الأماكن التي يجيدُ الروائي تأثيثها ووصفها مرسوم
الرسام " أبو ليال " (ص160 - 161 - 162) حيثُ يقدمه من
زوايا نظر مختلفة: سعد / ليا / الرسام، أطرفها زاوية نظر الرسام
نفسه حيثُ يقول " البيت الفسيح، أضيع فيه.. أشعر أن أفكاري
تهرب مني ويصبح علي مطاردتها لأقبض عليها من جديد، بينما
اكتشفت أن السقف القريب والجدران الضيقة تجعل المكان صالحاً
للاحتفاظ بها، ليس بالأفكار فقط، بل بالأحلام أيضاً. كنت
كثيراً ما أنسى أحلامي لكنني هنا أعود وأصطدم بها في إحدى
الزوايا... " إلخ ص163.

ومن الأمكنة التي تجد لها حيزاً في فضاء الرواية: السجن،
لكن الكاتب يمرّ به سريعاً واصفاً ما جرى مع جابر والد سعد؛
وعلى لسانه شخصياً... هارباً من التفاصيل، التي عملت عليها
روايات عربية كثيرة في هذا المجال... ربما خوفاً من الوقوع في
التكرار.

ويلاحظ القارئ أن الروائي يتعامل مع المكان في عمله
بوصفه مكوناً جمالياً أساسياً من مكونات النص، وعنصراً تشكيمياً
وليس مجرد ديكور، ومن هنا لا بد من إعادة التأكيد على عدم
استغلال الروائي للمدينة (العاصمة)، والعزوف عن الاشتغال
عليها بشكلٍ واضح لصالح الاشتغال على بيت الحزب، وبيت ليا،
وبيت الرسام... وغرفة الطبيب، وكان من الممكن تسخير هذا
النوع أكثر لإغناء فضائه الروائي.

خامساً- الرؤى الفكرية:

لعل الملمح الأكثر وضوحاً وبروزاً في العمل؛ هو الرؤى الفكرية التي يطرحها فقد اعتنى الكاتب عناية فائقة بغرض الرواية وحقق ما أراد من خلال الانتقال من مجرد سرد الحوادث والوقائع إلى الخطاب تبثيراً لمقاصد النص ورؤاه وقد برز ذلك في ثلاثة اتجاهات واضحة:

آ- الميل إلى التاريخ،

نلمس بشكل واضح انبناء الخطاب الروائي عند سمير على الحوادث التاريخية المعروفة في تاريخ سوريا المعاصر، كأن نقرأ في أحد الفصول " ثلاثة انقلابات عسكرية تعاقبت خلال ستة أشهر، وشاءت الأقدار أن تلعب السكرة دوراً مهماً في القضاء على أسوأ " دكتاتورية " في حيلة البلاد " ص 14 وفي فصل " السُكْرَة " نفسه نقرأ " ومن القصص التي تُروى عن " السُكْرَة "، تلك التي حدثت ليلة الانقلاب الثالث أي عندما كان جيش الدكتاتور يهاجم قرى الجنوب ويدمرها واحلة بعد أخرى، بسبب رفض السكان التجنيد الإجباري وربما لسبب آخر لم يكشف عنه مرتبط بمرور خط " التابلاين " للنفط..

عند المساء وصلت القوات حدود السُكْرَة وحاصرتها تمهيداً، لقصفها في الصباح، وفي الوقت الذي بدأت فيه مكبرات الصوت تنذر الأهالي عند الفجر.. كانت كتيبة مدرعات بقيادة ضابط من السكرة قد أتمت احتلال مبنى الإذاعة والقصر الجمهوري " ص 17.

وسيستعيد الراوي العليم الكثير من الوقائع والأحداث التاريخية لرسم فضاء الرواية كأن يقول: "دخلت إليها الصحف والراديو وقصدها دُعة الأحزاب وراحت تطوفُ في سماء البلاد تلك الكلمات التي ألهمت مخيلة الناس في الغرب قبل مئتي عام: الحرية، المواطن، المساواة، حقوق الإنسان - وكذلك: (مجلس النواب، عبد الناصر، قنلة السويس، خرتشوف، حزب البعث، خالد بكداش...) " ص 18

ثم يبدأ الروائي بالتأريخ لولادة الحزب الشيوعي السوري في " السُّكَّرة " نفسها من خلال بؤرة صغيرة يشكلها " الأستاذ إلياس وشقيقته ماري " اللذان يحيئان إلى القرية ويجدان عند بعض أهل القرية ضالتهما؛ فينضم إليهما جهاد النجار وجابر النجار وابن الجمال وتعيش القرية نفسها حراكاً سياسياً واجتماعياً يعكس ما عاشته سوريا كلها في النصف الأول من القرن الماضي وتبرز شخصيات قوية تعايى حزبَ إلياس وماري، ولاسيما " أبو جلال " الذي يرفض مثلاً أن يزوج زينب من جهاد النجار لأنه شيوعي ولكنه يفشل في فرض رأيه على ابنة أخيه القوية، التي تنجب غزالة (إحدى بطلات الرواية)، ثم يفلح فيما بعد بمنع ابنه جلال من الزواج من " غزالة " .

وسيتابع النصُّ البناء على حوادث تاريخية معروفة في تاريخ سوريا والوطن العربي وأحياناً دون التقيّد بالحوادث التاريخية نفسها بانياً من خلال التخيل، موازياً تاريخياً متخيلاً للتاريخ الخارجي المعروف.

ب- زعزعة الكثير من القيم الفكرية والسياسية والأخلاقية السائدة؛

تتجلى في الرواية رغبةُ الروائي الواضحة في هز كثيرٍ من المفاهيم والأفكار التي تبدو راسخة وهو يوكل هذه المهمة إلى عديدٍ من شخصياته... ويبدأ الأمر من الصفحات الأولى للرواية حين نرى النجار يتحدّى ضريح أحد الأولياء " العجمي "، ويخاطبه بكلماتٍ ونعوتٍ قاسية ويشتمه صارخاً به " إنك صنم، مجرد حجر.... " ص 22

وفي الصفحة نفسها يخاطب زينب، التي ترتجف خوفاً وترجوه التوقف عن الكلام: " سأ تزوجك رغماً عن أبي جلال، وعن والدك ورغماً عن العجمي أيضاً ". ص 22

وسيقول لها في مكانٍ آخر " لست الكافر الوحيد في العالم، هناك كفار كثيرون ينعمون بالصحة والثروة ولا يجرؤ على إزعاجهم لا الله ولا العجمي " ص 53.

ويتابع الروائي مسيرته تلك منتقلاً من هزّ المعتقدات الاجتماعية عند الناس إلى هزّ المعتقدات السياسية، فإذا به يجعل إحدى أقسى شخصياته (جابر) وأشدّها مقارعةً للاستبداد يتحدث عن تجربته في السجن:

" وعرفتُ في العتمة وضياح الزمن أن التعذيب الجسدي ليس أصعب الأشياء في السجون، وتسألت لأول مرة عن سبب وجودي في مكانٍ مهين كهذا، ثمّ طرحْتُ السؤال على نفسي بوضوح أكثر: إلى أي درجة يمكنني الصمود؟ وهل الأهداف والمبادئ

التي اخترتها تستحق الموت من أجلها؟ ثُمَّ قَرَّرْتُ سِرّاً بأن لا شيء في الوجود يستحق الموت من أجله". ص 38

بعدَ حديثِ بَيْنَ جابر وابنه سعد نسمعُ صوتَ سعد الداخلي يقول، وقد ملَّ إلى رأي أبيه جابر في عدم الالتحاق برفاقه في لبنان: " من النبي صَنَعَ الواجب... وأي ترابيّة تلك.. أليس من الواجب الانتباه إلى هذا الرجل؟! أم أنَّ الدفاع عن الأفكار حتى الموت، وحلّه واجب مقدس... نعم الوطن ليس أكثر من فكرة مقدسة... ولكنَّ المقدسات في تناقص مستمر ". ص 131، وسوف تحظى مقولة الوطن بالكثير من الاهتمام من خلال اهتمام شخصياته به، فها هي في نجوى الفتاة الفلسطينية التي تزوجت سالم؛ تحملُ أفكاره إلى أحد المؤتمرات في بيروت، يوم كانت بيروت تحكمها الميلشيات؛ وتقول في مداخلتها: " لقد آن الأوان لفهم جديد... وتبني آراء جديدة عن الوطن... فليس هناك من خيرٍ في أي حرب... "

وقد ارتبطتْ أوطاننا بمفهوم الحروب، وأصبحَ الوطني الصادق في بلادنا من وجهة النظر هذه الأكثر حماساً للحرب.. بينما أقول لكم إنني ورفاقي الذين أمثلهم لدينا أفكار أخرى..

وأهمها أن الوطن مثل كل الأشياء، إذا كان لا يمكن الاحتفاظ به بغير القوة.. فهذا يعني أننا سنخسره يوماً. حتى وإن كنا أقوياء.. يجب إيجاد وسيلة أخرى غير السلاح للاحتفاظ بالأوطان " ص 149.

وتتابع نجوى سرد أفكارها أمام لواقط الصوت مصعّدةً الأمر: " يجب النظر فوق البوارج إلى البحر، نحو الأفق البعيد، هناك حيث يتكوّن عالم جديد، حين يعجزُ الجيشُ العظيم عن إخضاع مدينة صغيرة.. حين يرفض الإنسان أن يبقى حيواناً بحجة محبة الوطن يؤذي المهام القتالية العدوانية، وبالطبع الجندي الأمريكي مثل غيره... فلن يبقى غيباً إلى الأبد، حتى يغادر بلاده الجميلة مدججاً بالسلح من أجل عظمة أمريكا " ص 151... وستختتم نجوى كلامها بصرخة مدوية نستغربها من امرأة فلسطينية: " ليس هناك أوطان! تلك كذبة كلّفت البشرية حروباً مروعة... دون أن يصاب أي وطن في هذا العالم " ص 151... وسينضم الرسام إلى نجوى من حيث ترديد الفكرة نفسها؛ فها نحن نستمع إليه يخاطب سعداً قائلاً: " لقد انتهى عصر الأحزاب... نحن في عصر جديد، ومن يرى أن وجوده مرتبط بحزب أو بوطن ينبغي عليه أن يغادر العالم... " ص 164 إلى أن يختم كلامه بقوله: " من السخف أن يفكر المرء بالموت من أجل ما يسمى بالوطن، بينما غيره يجد وطناً بديلاً بسهولة. " ص 164

ولا أجدني هنا مضطراً لمناقشة آراء شخصيات الروائي، التي دخلت في تناصات خارجية كثيرة أهمها التناص مع مقولة الروائي اليوناني نيكوس كازنتزاكي؛ حين يقول بطله زوربا مخاطباً المعلم " سيقى الناس ثيراناً أيها المعلم ما دام هناك أوطان " وكانت المقولة أساساً ردّ فعلٍ على احتلال الأتراك لليونان.. وما جرّ ذلك من قتلٍ وتدميرٍ على الطرفين...

لكن ما يحسب للروائي هنا هو جرأته في محاولة هز المفاهيم الراسخة، إيماناً منه على ما يبدو بحرية الاختلاف في الرأي... وهذا ما طرحه سعد تماماً، حين علّق على آراء الرسّام المذكور بعد أن فرغ من الاستماع إليه:

" هكذا اقتحمي الرسّام، أرداني ضحية أفكاره الأسيرة... لم أكن معجباً بكل ما يقول لكنني معجب باختلافه... فهو لا يردد قول أحد، ولا يقلد أحداً... " ص165.

ج- شحن النص بتجارب فكرية وحياتية ثرة،

يلاحظ القارئ عمق ما تطرحه الرواية من حيث علاقة الرجل بالمرأة، وقد يلمسُ تأثراً واضحاً بشخصيات نيكوس كازنتزاكي في نشر أفكارها في الحب والنساء والبعد الجمالي للعلاقة الجنسية في حنايا رواياته مثل " زوربا - الإغواء الأخير للمسيح - المسيح يصلب من جديد وغيرها... "، ولهذا فلن نجد صفحة في الرواية تخلو من رأيٍ لسعد في مسألة من هذه المسائل، أو لنساء الرواية وهن يتميزن بالقوة والقدرة على الصمود والمواجهة، والقدرة على اتخاذ القرار، ومجابهة الرجل، والسير خلف القلب حتى النهاية، وهي صفات غير معهودة على الأغلب - وبمثل هذه الكثافة في رواياتنا المحلية...

المهم أننا نقرأ أفكاراً تلدُّ على عمق معرفة بعالم المرأة، وعلى تجربة غنية شحن الروائي نصه بها:

- تقول نهيلة وهي تبحثُ عن جابر: " إن لم يهتدِ إليه قلبي فلا حاجة لي به. " ص 13
- يقول الراوي واصفاً زينيب: هي مثل كل النساء، لا تعرفُ إلا الإصغاء لصوت القلب، الذي لا يدخلُهُ الله مُطلقاً. فللمرأة إله واحد هو الرجل الذي تحب، لأجله تفعل كل شيء. " ص 24
- يقول الراوي واصفاً سعداً وهو بعدُ فتىً " لم يكن قد بلغَ من النضج ما يجعلُهُ يفهم أسرار الحيلة، وأن النساء في الواقع تزدرى الرجل النزيه لأنه لا يصلحُ إلا للصلاة وطلب الرحمة " ص 62
- وعلى لسان جلال في وصف والده، نقراً: " شراسة الرجل تأتي على قدر فقدانهم ثقتهم بأنفسهم، وعلى قدر الشعور بالدونية تكون القسوة، لأجل فرض السيادة على امرأة، أما الرجل الحقيقي فلا يحتاج لغير الحب حتى تتوجه المرأة على مملكتها وتجعله سيدها. " ص 66
- يقول الراوي واصفاً مشهداً بين سعد وغزالة: " تساقط دمعٌ غزير... بكاؤها جعله يشعر بالسعادة، وهو يعرف سر ذاك الإحساس اللاإنساني تجله دموع المرأة منذ ذلك اليوم. " ص 84
- تقول غزالة في وصف زوجها (الأستلا): " وحده الرجل مسؤول عما تقتربه زوجته من حُب أو كراهية، وعن كل ما تفعله في حضوره وغيابه. لم يدع لي الأستلا شيئاً

أختص به كامراً... بما في ذلك الأعمال النسائية المحض...
لم يترك لي فرصة الاستمتاع بإعداد طبخة؛ ولو كانت كل
مكوناتها بيضة دجاج... كان يريد مساعدتي.. يريد أن
يلازمي... إلخ " ص 94

- يقول سعد: " لكل امرأة نافذة يمكن التسلل منها هكذا
علمتني غزالة " ص 115

- تقول لميا معترفة بخطأ في تعاملها مع عشيقها: " نحن النساء
خلقنا لكي نُهزم، وليس للانتصار على من نحب " ص 120

- يقول سعد في منولوج داخلي مخاطباً غزالة: " لميا مثلك
علمتني الكثير.. الحب لا يحتاج إلى سنوات كي نفصح
عنه.. والقبلة ليست عملية انتحارية.. بضعة أيام مع لميا
كانت كافية لدخول فراشها... وليس هذا فقط، سأتعلم
تحت الغطاء كيف أستجيب بغريزتي لجسدها... وأدركتُ
كم هو خاوٍ خيالنا القروي، إنه لا يستحق سوى
الشفقة... اللعبة الجنسية تحتاج إلى شجاعة وبسالة لطرد
العفة المزيفة... " ص 130

- تقول لميا لسعد: " الفراش لا يحتاج إلى أساتذة أيها
الفلاح " ص 140

وستجد عشرات الآراء والأفكار التي تدور حول المحور ذاته،
مقدمة لك متعة التعامل مع كاتبٍ قلدرٍ على الفروض عميقاً في
هذا الجانب من الحيلة الإنسانية.

وأخيراً لا بد من القول إن سفير الشحف استطاع في " السكره " أن يقدم علماً روائياً غنياً بفضاءاته ورؤاه، بشخصياته المتمردة التي تصارع الواقع السياسي والعلاقات الاجتماعية والمفاهيم الفكرية القديمة السائدة وتحاول تغييرها وتصطدم أحياناً بما يفوق طاقتها، وقد يستسلم بعضها، ويرفض بعضها الاستسلام...

وسنكتشف قوة الخيوط التي تشده هذه الشخصيات الحاملة إلى الواقع، فتمنعها من الانفلات نحو فضاءات الحلم والتغيير... فتتكفى إلى الهجرة أو الأصولية أو إلى الجنس أو الموت، والأمر نفسه تعيشه الأحزاب فتراها تتشظى وتنقسم، ويعتريها الفساد والخمول. ولا بد لنا أيضاً من التأكيد أن العمل على الصعيد التقني وقع في بعض العثرات... فهناك مسارات بدأ بالشغل عليها (عبد الله أو سالم ونجوى) وأهملها، مع أنه كان يستطيع توظيفها بطريقة أفضل، وهناك بعض الحشو كان بالإمكان التخلص منه (العجربة وجلال)، وكان يمكن للغة بمستويها أن تستخدم استخداماً أفضل وما إلى ذلك، مما يمكن تجاوزه في الأعمال القادمة بالدربة والتريث!.

الهوامش والإحالات

- 1و2 - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دار التكوين دمشق 2007، ص7.
- 3- نفسه، ص6.
- 4- الرواية ص7
- 5- يكتبها الروائي " غزالي " إخلاصاً للفظ الاسم في البيئة المحلية التي تدور فيها الأحداث، ولكنني أفضل كتابتها بهذا الشكل الصحيح لغةً وسيقرأها الناس في كل مكان وفق لهجتهم الخاصة بهم.
- 6- الرواية، ص 9.
- 7- نفسه، ص9.
- 8- نفسه ص9
- 9- نفسه، ص65.
- 10- نفسه، ص72
- 11- نفسه، ص76
- 12- نفسه، ص 79
- 13- د سمر روجي الفيصل، مدخل إلى أسلوب الرواية العربية، مجلة المعرفة، ع 525، حزيران 2007، دمشق ص37.
- 14- نفسه، ص37.
- 15- محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ص147، / نقلاً عن مجلة المعرفة، ع 525، حزيران 2007، دمشق ص37.
- 16- نفسه، ص 38.
- 17- نفسه، بتصرف، ص42.

- 18- نفسه، ص 42
- 19- د حميد حميداني، بنية النص السردى / من منظور النقد الأدبى، ط2، بيروت
- الدار البيضاء - المركز العربى للطباعة والنشر 1993، ص63.
- 20- د سمير روجى الفيصل، بنه الرواية العربية السورية (1980 - 1990)،
دمشق، إتحاد الكتاب العرب 1995، ص 134.
- 21- د حميد الحميداني، بنية النص السردى، سابق، ص 65.

"دلعون" و"أرض الكلام"

كان من قبيل المصادفة السعيدة أن أقرأ روايتي "دلعون" لنبيل سليمان و"أرض الكلام" لممدوح عزام خلال شهر واحد وبشكلٍ متتالي.... وقد زودتاني بشعورٍ خفيٍّ من المتعة والسعادة لأيام غير قليلة. وبفائدةٍ لا تزول لأنها تضاف إلى ما جمعتَه النفس خلال قراءتها الطويلة.

الانطباعُ الأول الذي خرجت به هو أنَّ الرواية في سوريا بألف خير، وأن لدينا نصوصاً تنافس الكثير من النصوص العالمية الجميلة، التي تُترجمُ إلى العربية عن الإسبانية والفرنسية والإنكليزية وغيرها، بل ذهبت أبعدَ من ذلك حيث قارنتُ بين هذين العاملين وبعض الأعمال الروائية التي طبعت بألاف النسخ ووصلت إلينا على أنها من أهم النتاج العالمي في مجالها وكانت الغلبة في جوانب غير قليلة لـ "دلعون" ولـ "أرض الكلام" وشعرتُ بالحسرة لأن الأمم الضعيفة، كثيراً ما تظلم مبدعيها... فلا تستطيعُ حملهم على أجنحتها إلى فضاء العالمية... وكثيراً ما تخنقُ

نتاجهم في مهله... ودخلَ الحدودَ القطريّة ولا بأس هنا من أن نسأل: كم نسخة طبعت المطبعة من "دلعون" ومن "أرض الكلام". ألف... ألفي نسخة... ثلاثة آلاف؟ لن يتجاوز الرقم ذلك أبداً... والأسبابُ كثيرة.. ولا مجال للبحث فيها الآن... تصوّروا معي لو كان المتنبّي إنكليزياً.. والمعرّي فرنسياً..

فأين منهما عندئذ قامات باسقة في أدب بريطانيا وفرنسا... وكى لا نذهب في هذا الاتجاه من الكلام المحزن فلنعد إلى الروائيتين الذهبيتين!

إن أهم ما يميّزهما هو تقاناتُ السرد العالية، والشجاعة في تجريب الجديد والغريب منها عند الاثنين طبعاً نبيل وممدوح هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى معلجتهمما للجانب الخفي من تاريخ المكان! أقصد الجانب غير الرسمي من تاريخنا، من خلال نبش التاريخ المستور للأفراد والجماعات، فإن كان نبيل سليمان قد عمل على الفترة الحاضرة منذ الثمانينات تقريباً حتى الآن؟ وكان مسرحه واسعاً جداً يمتد من الساحل السوري وصولاً إلى الشارقة ودبي فمصر...

فإن ممدوح عزام عالِمَ زمنياً خمسينات القرن الماضي ولم يتجاوز السبعينات وتحركت شخصياته غالباً في منطقة جغرافية محدودة، هي جبلُ العرب عموماً مع تغريبٍ لافتٍ في ذكرِ المناطقِ وأسماءِ الشخصيات، وقلتُ غالباً لأنّ مسرحَ بعضِ الأحداثِ القليلة (وهو مسرح ثانوي) كان لبنان.

فيما يتعلقُ بالميزة الأولى - أقصد تقانات السرد العالية في
العملين - فلا بدَّ للباحث أن يلاحظَ أنَّ ممدوح عزام كان جسوراً
في الانتقال من نموذج البطل الفردي في العملِ أو ثلَّة الأبطالِ إلى
البطولة الجماعية... بحيث تجد الشخصيات كلها قد اقتسمت
البطولة ولن تجدَ فرداً واحداً يرسخ في ذهنك أنه الأهم أو هو محور
العمل ورافق ذلك تعدُّ أشكال السرد ومستوياته ففاتحة الرواية
هي تقريرُ شرطي يُقدِّم إلى رئيسه حول مجموعة من الأشخاص
تريد إنشاء مكتبة في البلدة ويضمُّ التقرير وصفاً لهؤلاء الواحد تلو
الآخر وتبقى اللغة لغة شرطي:

"توفيق الخضرا - معلم متقاعد: في شبابه رفض التعاون مع
الفرنسيين، الذين نجحوا في تجنيد عدد كبير من المعلمين. وأغلبهم
جاؤوا بهم من لبنان، والحافظات السورية الأخرى ليعملوا
جواسيس لديهم. ويرجح أكثر من مصدر أنه اتصلَ بمعظم الأحزاب
التي بدأت عملها هنا - دون أن ينتسب لأي واحد منها واستطاعَ
أن يكونَ صديقاً للجميع. درس في مكتب عنبر في دمشق، بفضل
معونه.... في عام 1948 اشترى بندقية من داود العجيب بثلاث
ليرات ذهبية (وهذا المبلغ لم يستطع أي من مصلرنا أن يعرف من
أين جاء به) ثم تطوَّع في الجيش الأهلي..."¹

ويستخدم الروائي فصولاً من مذكرات المعلم توفيق تحت
عنوان " من كتاب السَّفَر " وقصصاً قصيرة لابنه فيصل الخضرا

1 - ممدوح عزام، أرض الكلام، دمشق دار المدى 2005، ص7.

وتدهشك عند ذلك قدرة ممدوح على تغيير لغة الكتابة والسرد لتوافق الراوي، نقرأ من إحدى قصص فيصل: " طلبت الغيمة أن نغني لها لكي تمطر، فصنعنا أم الغيث من الخشب، ووضعنا عليها ثياباً جميلة جئنا بها من بيوتنا، فأحضر سامي عجيب قميصاً، وأحضر طارق الزهر طاقية، وأحضر حسين أبو بطن بنطالوناً، وأحضرت أنا جاكيتاً وأحضر أبو قرعة خرقاً ملونةً من عند أمه، وأحضرت وجهاً جميلاً لأم الغيث ویدین رقیقتین، ورجلین طویلتین، ثم حملناها وصرنا ندور بها في السماقيات...." ¹.

وسلاحظ القارئ أن لغة فيصل الخضر أقرب ما تكون إلى العامية، والشفوية، مع بعض التفصيح الذي عمل عليه الروائي بعناية: " وصارَ يمشي من شارعٍ إلى شارع، ويتعجب من جمال المدينة، ويتفرج وهو مبسوط جداً " -ص104، وتعجب لكثرة تكرار بعض الجمل في قصص فيصل وتفهم أن ممدوح عزام قصد ذلك تماماً ليقنعك أنها أوراق شابٍ هاوٍ يحاول أن يكتب قصة، فإذا بقصصه تلك تعملُ على تنامي البنية الدرامية للنص وعلى إغناؤه بوصفِ الأمكنة وطباع الناس وأفعالها من زاوية رؤيا ذلك الفتى.

ثمَّ يستخدم آلة تصوير نازي حداد التي تصبح راوياً بمجادة من خلال ألبومات الصور التي تشارك في سرد الأحداث... فكل صورة تقدم مشهداً....

واجتماعُ المشاهد يروي فصلاً من تاريخ المكان وشخصه وأسرارهم: " سوف يذكرُ هذه اللحظة مراراً في زنزانتة حينما مشياً باتجاه الشمال - الراوي هنا يتحدث عن المعلم ونازي - وعبراً الوادي ثم صعداً إلى الرجوم العالية. فوضع نازي الكمرا أمام عينيه، ثم سلكها إلى السهل، وأدارها ببطء، مغطياً ساحة الأرض الحمراء التي نفذت إليها أسراب الذئب. فيما بعد سوف تظهرُ سبعةٌ منها مخلدة، فحشة تتقدمُ وهي تنظرُ بأعينٍ كاشفةٍ مرتعشة، نحو مجهولٍ مشتهى كامن وراء الصورة. ثم صورة ذئبٍ وحيد حائق كان يفحصُ الملى...." أ¹ وهكذا ستقدم الصور مشاهد لمعركة حامية بين قطيعٍ من دواب وقطيعٍ مستميتٍ من ذئاب القرية، صحيح أن ممدوح ينقلُ ما تقوله الصور كلاماً على لسانِ راوٍ ما ولا يضعُ الصورة نفسها أمام المشاهد (وكان من شأن ذلك أن يكون صرعه في السرد)؛ لكنَّه يبدعُ في استخدام هذا الأسلوب الذي قد تجدد لهُ بذوراً هنا وهناك كاستخدام ديستوفيسكي للوحة الزيتية كما في "المراهق" و"الأبله"؛ لنقرأ هذا المقطع من رواية "المراهق": " لقد حلمتُ حلماً غير متوقعٍ البتة: ما رأيتُ مثله من قبلُ إطلاقاً، في متحف درزذن توجد لوحة لكلود لورين عنوانها في الكاتالوج " أسيس وجالاتيا " أما أنا فقد سميتها دائماً " العصر الذهبي " ولا أدري لماذا. لقد رأيتُ هذه اللوحة فيما سبق، وقبل ثلاثة أيام رأيتها وأنا أمرٌ عَرَضاً. هذه اللوحة هي

ما شاهدته في الحلم. لكنني لم أشاهدها على هيئة لوحة بل واقعاً بشكل ما.

أنا حقيقةً لا أعرفُ على وجه الدقة ماذا رأيت: ولكن - كما في اللوحة - ركناً من أرخبيل إغريقي، قبل ثلاثة آلاف سنة، أمواجاً زرقاء لطيفة جُزراً وصخوراً، شاطئاً مزهراً، بانوراما ساحرة في البعيد، شمساً غاربة فاتنة - مما لا يمكن أن أصفه بالكلمات.¹

بينما تعد الساردون بصورة أقل تنوعاً عند نبيل سليمان فمرةً رأينا برج صافيتا يهذي وتارة حمزة يسرد وأخرى درُيد وبضمير المتكلم أو المخاطب، لكن وعلى الأغلب قاد السرد راوٍ عليم ببواطن الأمور..... ومثلما فلجأنا ممدوح باستخدام الصورة الفوتوغرافية سارداً سيفلجئنا نبيل في الفصل الثالث بتقديم بطله دريد اللورقي وهو الدكتور الجامعي والروائي يستلقي على ظهره من الألم في غرفة تم احتجازه فيها ويبدأ لعبة " الكتابة الشفوية " حكايةً، تلو حكاية بحيث يرجعُ إلى ماضي شخصية دريد ويقدمها كحكاية تضيء الشخصية تماماً ويكون الراوي هو دريد نفسه، مُحدثاً دلعون الغائبة: ".... قالت: بما أن بقاءك هنا غير محدد فليس لك إلا أن تلعب، سألتها: أكتب رسالة إلى دلعون أم ألعب؟ فنهرتني: لا تكن غيباً الكتابةُ لعب، وبخاصة إذا كانت شفوية.

1 - دوستوفسكي، عودة الإنسان، ترجمة: نائز زين الدين، دمشق، دار علاء الدين ص 97 - كلود لورين فنان تشكيلي فرنسي ولد سنة 1600 درس في روما وعاش فيها وتوفي عام 1682

صحتُ عجباً: كتابة شفوية؟ قالت: جَرَّبْتُ. فكرت أنني بهذه اللعبة سأملص من الوقت ورفقة هذا الشاب وربما من قبضة شليطا نفسه، بل سأملص من تقاليد الكتابة. وصحت فرحاً وظافراً: دلعون.¹ وستصبحُ هذه الكلمة "دلعون" مفتاحاً ليعود إلى الماضي بعد قليل ويروي أشياء عن الوداع مع دلعون ومشاعره وهواجسه تجاهها. وتستمرُّ لعبةُ السرد الشفوي - كما يوحي لنا الراوي - من الصفحة 160 حتى 188.

وما يميّزُ رواية دلعون أيضاً انشغالها بهاجس الكتابة الروائية فكثير من صفحاتها وحواراتها علجت مسألة الكتابة الروائية، ومنابع المتعة فيها مثلما حدث في الحوار بين دريد ودلعون التي شبّهته برواياته! كفاتحةٍ للحديث في موضوع يبدو صعباً وجافاً على ليلة حب لكنه على غير توقع يحى ممتعاً ومفيداً...

لأن المرأة موضوع الحب (دلعون) هي أستاذة جامعية في الأدب وأطروحتها حول "المتعة والتسلية في الرواية" وقد فاجأت دريد حين قالت له ساخرة: "رواياتك ينقصها خمس ملاعق من المتعة وست ملاعق من التسلية وسبع ملاعق من التشويق!" وهكذا بدأ حوار جميل عن المتعة في الرواية: "..... - لن أجادلِكَ الآن فيما هي الرواية، ولكن قل لي لماذا تبدو رواياتكم عبوساً؟ لماذا كلُّ هذا الجد فيها وكل هذا الغم؟ ألا يفكرُ واحدكم بمتعة الحكي؟ ألا يفكر الدكتور دريد اللورقي بمتعة القراءة؟

1 - نبيل سليمان، دلعون، اللافتية، دار الحوار 2006، ص 160

- المتعة ليست واحدة أنا مثلاً ككاتب أو كقارئ أجد في اللغة واحدة من متعتي الكبرى في الرواية، إذا افتقدتها أحزن وأغضب. محاولة الرواية أن تفكر أو تجعلني أفكر، هي أيضاً من متعتي الكبرى، وإذا افتقدتها أحزن وأغضب. ليانة زوجتي متعتها الكبرى أو الوحيدة فيما تحكيه الرواية، والويل للكاتب إذا كان يلعب باللغة مثلاً، هي أيضاً لا تعجبها رواياتي. بل ما عادت تقرأ لي منذ سنين.

- زوجتك محقة. خذ بوصفتي السحرية وسترى كيف ستعجبها رواياتك مثل كثيرين وكثيرات، إلا إذا كنت من الذين لا يعينهم القراء بالمرّة أو يصدقون أنهم يكتبون لقراء المستقبل.¹

وجرّ الحوار حبلاً من أسماء روائيين حاولت دلّعون إنصافهم كإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله الميزة الثالثة للعمليين - بشكل متفاوت - هي الجرأة! فقد ظهر ممدوح جريئاً في تعريه ماضي المكان كعلاته - دون مبالاة أو مسابرة للوسط الاجتماعي ودون مواربة أو مDAHنه للوسط السياسي.. بينما بلغ نبيل سليمان أقصى درجات الشجاعة في تعرية - حاضر المكان! وكأنّه يختبر كل ما في الوطن العربي من ديمقراطية.

وأخيراً فإن الروائيتين تتفقان فيما عبّر عنه واسيني الأعرج واصفاً " دلّعون ": " كيف ننعث (دلّعون)؟ هل هو نص الخافات بين متعة حكّي الليالي التي تقولُ التعتّش إلى الحيلة وقسوة

1- نفسه، ص 152 - 153.

الموضوع الذي ينزُ دَمًا وانكساراً؟ أم إن (دلعون) هي رواية الخييات والتسلط المستمر؟ هل هي الحب والهزائم الداخلية التي كثيراً ما تنتهي إلى الشلل والموت البطيء الذي لا يمنح شخصيات الرواية إلا المنافي والكسر" أعني من ذلك أننا أمام روايتين تصوّران حياة مجموعة من الناس يحلمون في لحظة ما بتغيير مصير وطنهم، أمتهم، بنقلهما مما هما فيه من طغيان وتسلط وقمع إلى مجتمع إنساني، عادل فتنتهي بهم مسارات الدنيا إلى المنافي والمهاجر والسجون ويسقطون ضحايا جيلٍ من المتسلطين والمتآمرين وبائعي تراب البلاد وإذا انطوت نهاية رواية "دلعون" على شيءٍ من الأمل من خلال مشهد نوم بطلي الرواية دريد ودلعون على رخام قبر شليطا " الطاغية "، وقد نَمَت رغم كل شيء الأعشاب المختلفة بين رخامات القبر، ومن خلال تبادلهما الحب، الذي كان شليطا يرفضه فإن " أرض الكلام " تُخَتَّمُ بجوٍ خائقيٍّ من الإخفاق والخسارة.. تظهر الشخصيات جميعها مهزومة.. موت.. سرقة المكتبة كلها، التي أسسها نخبه من الرجال في بداية الرواية.. ضياع هموة.. ضياع لولو.. جوع..

وأخيراً عواء كريم كذئبٍ وحيدٍ موحود

" عووووو! ... " عووووو! "

الفهرس

5.....	مقدمة
7.....	الشخصية ونجاح العمل الروائي
19.....	رواية الستينيات وسطوة التاريخ " أبو صابر " أنموذجاً
39.....	ثلاثة أدباء وحكاية واحدة
53.....	" بلطة على الثلج " - الواقع يصبح فناً
61.....	حلم بطعم النعناع ميلاد قاص ...
62.....	أولاً- في الشخصية:
65.....	1- تقديم ملامح الشخصية كما تبدو في عيون الآخرين:
73.....	ثانياً- في لغة السرد:
76.....	ثالثاً- في الحكمة وتصميمها:
85.....	" الملصق " صراع نبيل وخاسر
97.....	" السُّكْرَة " - شخصيات نسوية طاغية وميل للتأريخ
97.....	أولاً: في العتبات النصية:
98.....	العنوان:
100.....	ب- المقدمة:
101.....	ج- الإهداء:
102.....	د- الغلاف:

104.....	هـ- ما يشبه الاستهلال أو المقدمة:
106.....	ثانياً: في بناء الرواية
112.....	ثالثاً: في لغة الرواية:
115.....	رابعاً - في الفضاء الروائي:
119.....	خامساً- الرؤى الفكرية:
119.....	آ- الميل إلى التاريخ:
121.....	ب- زعزعة الكثير من القيم الفكرية والسياسية والأخلاقية السائدة:
124.....	ج- شحن النص بتجارب فكرية وحياتية ثرة:
131.....	" دلعون" و" أرض الكلام "
141.....	الفهرس
143.....	الأعمال الصادرة للمؤلف:

الأعمال الصادرة للمؤلف:

آ - في مجال الشعر:

- 1- ديوان (ورد) - دار الثقافة - دمشق - 1989
- 2- ديوان (لما يجيء بعد المساء) - وزارة الثقافة السورية - 1996
- 3- ديوان (أنا شيد السفر المنسي) - وزارة الثقافة السورية - 1998، ط2: دار الحوار - اللاذقية - 2010.
- 4- ديوان (في هزيم الريح) - وزارة الثقافة السورية - 2003
- 5- سيدة الفراشات - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2010

ب - في مجال الترجمة:

- 1- الدُّرَّاق وقصص أخرى - مجموعة قصصية للكاتب الأمريكي أو. هنري - دار سعد الدين - دمشق 1995. ط2: هدايا الجوس، دار سمرقند 2008.
- 2- مذكرات طبيب شاب - مجموعة قصصية للكاتب الروسي ميخائيل بولغاكوف - دار الأمين ط1: 1996 دار الطليعة الجديدة ط2: 2005 - مُشترك.
- 3- بين هاويتين - مجموعة شعرية للشاعرين الروسيين فاليري بريوسوف ومارينا سفيتايفا - دار علاء الدين - دمشق 2000
- 4- عودة الإنسان - مجلد للكاتب الروسي ف.م. دوستوفسكي - دار علاء الدين - دمشق 2005
- 5- وحيداً وسط السهب العاري - مجموعة شعرية للشاعر الروسي سيرغي يسينين - وزارة الثقافة السورية - 2005
- 6- أجراس بيضه - مختارات شعرية للشاعرة الروسية أنا أمهاتوفا - دار سمرقند 2007.
- 7- القصيدة الأخيرة - رواية للشاعر الهندي طاغور - دار الحوار - اللاذقية 2005 - مشترك مع الدكتور فريد الشحف.

- 8- بيوض القدر - رواية ميخائيل بولغاكوف - ترجمة - دار الحوار - اللاذقية 2006-
مشارك مع الدكتور فريد الشحف.
- 9- شريعة حمورابي - رواية جنكيز أبدوللايف - ترجمة - دار الحوار - اللاذقية
2008- مشترك مع الدكتور فريد الشحف.
- 10- الحضارات- الماضي، الحاضر، المستقبل - ترجمة- دار العوام ودمشق-دمشق 2010-
مشارك مع د. فريد الشحف.
- 11- حكاية رجل مضحك- دوستوفسكي-ترجمة-دار سمقند-السويداء 2010.

ج - في النقد الأدبي:

- 1- أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر - دراسة - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1999
- 2- قارب الأغنيات والمياه الخاتلة (دراسة في توظيف الأغنية في القصة والرواية) - اتحاد
الكتاب العرب، دمشق - 2001
- 3- خلف عربة الشعر (دراسة في الشعر العربي الحديث) - اتحاد الكتاب العرب 2006
- 4- ذئاب وشعراء (دراسات في الشعر العربي القديم) - اتحاد الكتاب العرب 2008.

د - كتب أخرى:

- 1- حكايات تروى في جبل العرب - جمع وتحقيق للحكايات الشعبية في السويداء
بالتعاون مع الباحث فوزات رزق - وزارة الثقافة 2006.
- 2- كتاب علمي: (تصفية السوائل العاملة في الأنظمة الهيدروليكية) - أكاديمية الأسد
للعلوم الهندسية - 1996
- 3- ميكانيك السوائل - طلاب السنة الثانية في المعاهد المتوسطة الصناعية-مشارك 2006
- 4- المشهد الثقافي في محافظة السويداء-دراسة وتوثيق- مشترك- دار الريان-
السويداء 2010